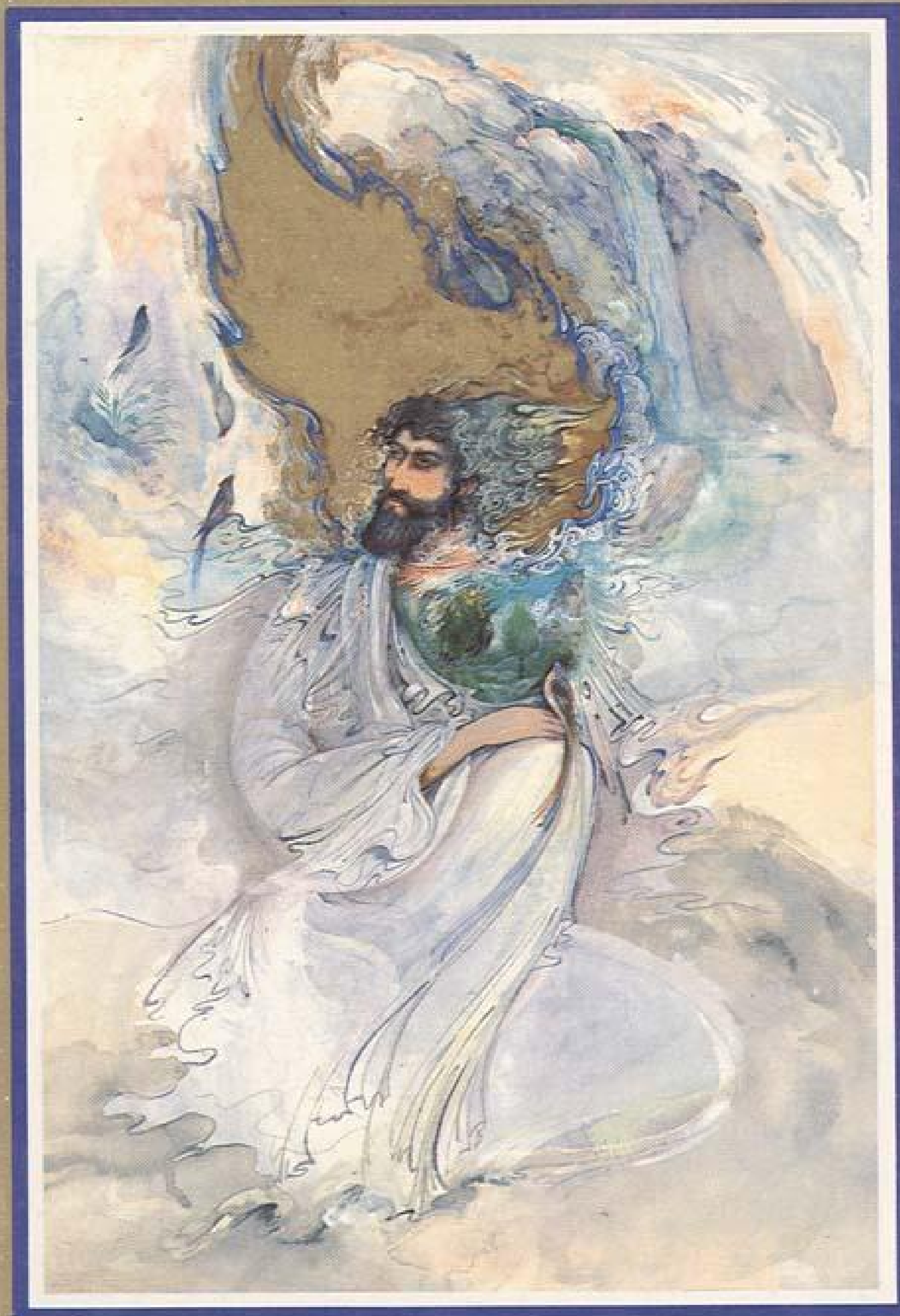
ادبستان



ترجیع بندی از حضرت امام خمینی(ره) / خرد و خردگرایی در شاهنامه (دکتر عبدالحسین زرّین کوب) / **عصر طلایی رُمان** (پی یرشارتیه / سیروس سعیدی) / **شانه‌های زخمی پامیر** (محمدکاظم کاظمی) / **سنگر گرفته‌ام!** (دکتر منوچهر اکبری) / **وضع نگران کنندهٔ کتاب** (دکتر منصور رستگار) / **طرح تقویت و گسترش آزادیهای اجتماعی و فرهنگی** (جلال رفیع) / **در بارهٔ یادداشتهای قزوینی** (دکتر بیژن جهانگیری) / **افشای راز دل** (ادگار آلن پو / شهلا شاهسون) / **تحلیل غرابت در شعر صائب** (محمود بدری) / **در بارهٔ موسیقی عرفانی** (سخنرانی دکتر صفوت در تالار اندیشه) / و ...



محفل دوستان بجز با او نیست
آزاده نباشد آنکه آزاد او نیست

شیرین لب و شیرین خط و شیرین سخنان
آن کیست که با این همه فرهاد او نیست

۴۲
ماهنامه ـ خرداد ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال چهارم ـ شمارهٔ ششم (پیاپی: ۴۲) خرداد ماه ۱۳۷۲
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ
ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر
ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN
The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol. 4, No.6, June 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمدمحمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.

عیدغدیرخم بر مسلمانان و آزادگان جهان مبارك باد



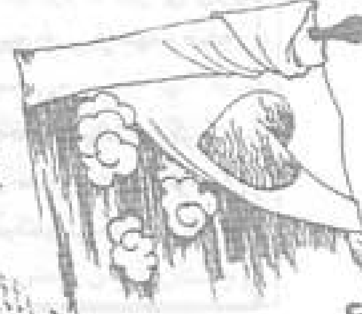
■ **روی جلد:** به مناسبت سالگرد ارتحال حضرت امام خمینی(ره)
اثر حبیب صادقی **(رباعی از امام خمینی)**

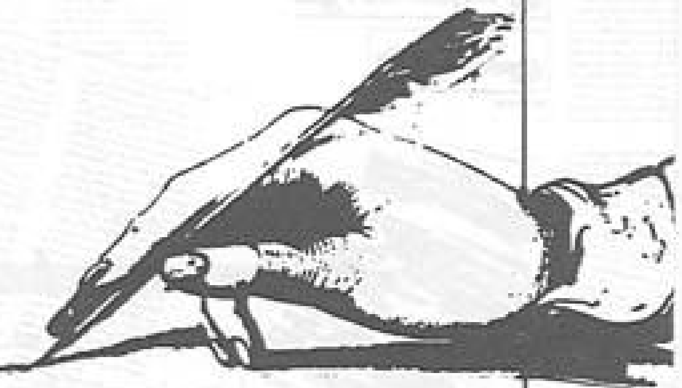
□ **پشت جلد:** «شمسه» (از شاهنامهٔ بایسنقری)

□ **داخل جلد:** «محیط زیست» عکس از: محمد جلالی نیا
(به مناسبت پنجمین نمایشگاه سالانهٔ عکس ایران)

بسم الله الرحمن الرحیم







باخوانندگان...

□ در بارهٔ معادل صحیح کلمهٔ «هجو» در زبان انگلیسی

سردبیر محترم ادبستان ـ سلام علیکم، واقعاً خسته نباشید. «ادبستان» جداً در هر شمارهٔ پربارتر و مفیدتر می‌شود. با مطالب متنوع. امیدوارم همچنان ثابت قدم بمانید. امّا غرض از ارسال این نامه:

در صفحهٔ ۹۴ شمارهٔ (۳۶) مطلبی با عنوان «آخرین مطایبهٔ جدی» از آقای کسمایی به چاپ رسیده بود که **در قسمتی از آن آمده است هجو معادل Satire است.**

حقیر به دلیل حساسیتی که در مقابل واژگان دارم دیدم این بهترین موقعیت برای ذکر این مساله است.

البته نه تنها آقای کسمایی بلکه خیلی های دیگر **هجو را معادل Satire می‌دانند و دلیل این اشتباه به** گمان من شاید معانی نادرست و بی‌حساب و کتابی است که در فرهنگهای حییم و آریان پور آمده. اغلب ما وقتی کلمه‌ای را می‌بینیم بی‌درنگ سراغ فرهنگ دوزبانه می‌رویم و خود را بی‌نیاز از رجوع به فرهنگهای یك زبانه (انگلیسی) می بینیم. و نتیجه اش همین می شود؛ یعنی، جا افتادن معنی واژه ای به شکل نادرست در زبان فارسی.

فرشید عطایی ـ بندرعباس

□ در بارهٔ زبان دَری در افغانستان

تهیه کنندگان مجله وزین ادبستان فرهنگ و هنر: ـ سلام علیکم

حقیر محمد نواب یوسفزاده مهاجر افغانی مقیم کشور برادر جمهوری اسلامی ایران هستم، و از خوانندگان پروپاقرص مجله خوب شما عزیزان می باشم.

اخیراً ویژه نامه سه سالگی مجله را می خواندم چشمم به مقاله‌ای از «عبدالله مومند» تحت عنوان «نیم نگاهی به ادبیات معاصر افغانستان» خورد که آنرا مشتاقانه خواندم. از اینکه به ادبیات معاصر افغانستان نظر دارید جای بسی تقدیر و تشکر است.

اما متاسفانه در مقدمه کوتاهی که بر مقاله عبدالله مومند زده‌اید. ذکری به این مضمون داشته‌اید: «با اینکه زبان بومی کشور همسایه ما افغانستان پشتو است ولی اکثر ادبای افغانی به زبان سلیس و شیوای فارسی مطلب می نویسند.»

جا دارد براین سخن شما و بسیاری دیگر که افغانستان را فقط با قوم و زبان پشتو می شناسند روشنی بیندازم: زبان حدود ۷۰درصد مردم ما فارسی یا دَری است. افغانستان که تا پیش از ظهور احمدشاه درانی با نام تاریخی و زیبای «خراسان» شناخته می شد کانون و مادر زبان و ادبیات فارسی بود. شاعران بزرگی چون حنظله بادغیسی و رابعهٔ بلخی که آنها را به عنوان اولین مرد و زن شاعر فارسی گوی می شناسیم از این سرزمین برخاسته اند.

در دربار سلطان محمود چهارصد ادیب و شاعر چیره دست زندگی می کردند و همین‌ها بودند که ادبیات دری را به سایر نقاط ایران چون عراق عجم و آذربایجان بردند و حافظ به پاس احترامی که به زبان دری دارد می گوید:

زشعر دلکش حافظ کسی بود آگاه
که لطف طبع و سخن گفتن دری داند.

متاسفانه دربی سلطه حکّام نالایق پشتو کشور ما صدمات زیادی دید از جمله نام زیبا و تاریخی خراسان به افغانستان بدل شد و مردم فارسی زبان را تحت انواع تبعیض ها قرار دادند.

نویسندگان پشتو با حمایت دستگاه حاکم با چاپ و نشر مجله و کتاب به زبان و مردم افغانستان هویت پشتویی داده اند و حتی جمعیت خود را ۸۰درصد ذکر کرده اند. این درحالی است که جمعیت این قوم بیشتر از ۱۵درصد نیست و اکثریت ملت های تاجیك هزاره و حتی ازبك و ایماق زبان مادریشان فارسی است وحتی خود پشتوها فارسی را می‌دانند درحالی که مثلا یك تاجیك یا هزاره پشتو نمی‌داند.

حکام پشتو سخنوران و دانشمندان فارسی زبان را یا شهید می کردند یا آوارهٔ ممالك دیگر؛ از آن جمله سخنور توانا علامه بلخی را کشتند. استاد خلیلی را سالها زندانی کردند. دکتر مولایی و استاد مایل هروی، دکتر روان فرهادی و دکتر محمدصدیق فرهنگ را تبعید نمودند.

همچنین تحریفات بزرگی در تاریخ و ادبیات کشور ما ایجادشد. برای نمونه سلسله غوری‌ها را پشتون نوشتند که بعدها استاد مایل هروی در ایران با انتشار کتاب «تاریخ و زبان در افغانستان» گوشه‌ای از این تحریفات را ذکر کرد.

و یا مورخین پشتو، حبیب الله (معروف به بچه سقا) را که حکومت لائیك شاه امان الله به سقوط کشاند، بخاطر اینکه از فارس بود، دزد و راهزن به دنیا معرفی کردند (که بعداً استاد مرحوم، قصیده سرای سترگ خلیل الله خلیلی با اثر تحقیقی و جذاب «آخرین عیار خراسان» پرده از این توطئه برداشتند زیرا تا پیش از نشر کتاب استاد خلیل الله خلیلی حتی مستشرقین و نویسندگان کشورهای همسایه این مرد عیار صفت یعنی حبیب الله را به عنوان یك دزد سرگردنه می شناختند).

گمان می‌کنم چاپ این چند سطر نوشته در ادبستان لازم باشد.

محمد نواب یوسفزاده ـ مهاجر افغانی مقیم شهرستان محلات

□ به مشکلات فرهنگی جوانان بیندیشید

با عرض سلام خدمت گردانندگان صدیق مجله ادبستان، مدتهای مدیدی بود که می‌خواستم در مورد مشکلات فرهنگی نسل جوان مطالبی را عنوان کنم اما در حقیقت محلی و مکانی برای انعکاس این مشکلات نمی‌یافتم تا اینکه با مجله شما آشنا شدم و با شناخت بیشتری که نسبت به این مجلهٔ با ارزش پیدا کردم به این یقین رسیدم که اینجا راحت‌تر و بهتر می‌توان حرف دل جوانان این آب و خاك را عنوان کرد.

مشکلات فرهنگی جوانان به یك یا دو مورد محدود نمی شود؛ ولی یکی از بزرگترین مشکلات فرهنگی ما جوانان شاید از ناحیه صدا و سیما باشد، جایی که بدون تعارف هیچیك از برنامه‌های به اصطلاح متنوع آن نمی‌تواند مرهمی برالام فرهنگی جوانان باشد. گناه دور ماندن جوانان ما از هنرهای سنتی (چون موسیقی) و عدم شناخت بخش عظیمی از جوانان ما نسبت به استادان موسیقی و آواز ایرانی و عدم تجلیل یا بزرگداشت شاعران و علمای بزرگ ایرانی چون حافظ و مولانا و سعدی و فردوسی و... بر عهده صدا و سیما خواهد بود.

مسئولین مسایل فرهنگی واقعا بنشینند و فکر کنند که چه تمهیدات فرهنگی برای نسل جوان و نوجوان اتخاذ کرده اند که توقع دارند جوانان در گرداب تهاجم فرهنگی هلاك نشوند؟

اگر امروز فرضاً جوانی که دردسر بی‌کاری و هزاران مشکلات اقتصادی او را رنج می‌دهد بخواهد برای پرکردن اوقات فراغت خود کتابی تهیه نماید بایَد حداقل چهارهزار ریال برای خرید کتاب بپردازد، یا اگر بخواهد برای (دفع دردسر) پیچ تلویزیون را باز کند همه چیز را جز آنچه که دلش بخواهد می‌بیند چرا که فیلمهای پخش شده و سریالها و برنامه‌های هنری نمی‌تواند نیازهای هنری و اصیل جوانان را ارضا کند و این قضایا زمانی حادتر می‌شود که مثلاً در شهرستان ما (و دیگر شهرستانها) جوانان این مشکلات را دوچندان بیشتر و زیادتر تحمل می‌کنند به عنوان مثال اگر فیلمی برای سینمای این شهرستان فرستاده می‌شود آنقدر قطع تصویر دارد که آدمی برای همیشه از رفتن به سینما سیر می‌شود و واقعا جای اعتراض برای ما می‌ماند که از مسئولین سؤال کنیم که چرا مردم شهرستانها باید فیلمهای کشور خودشان را با سانسور نگاه کنند مگر تفاوت آنها با مردم پایتخت یا مراکز استانها چیست؟

هرچند ممکن است در این عریضه مقداری به پراکنده نویسی افتاده باشم اما به هرحال از این جهت خرسندم که توانستم بخشی از مشکلات خودمان (جوانان) را به تصویر بکشم. در پایان به عنوان آخرین مطلب به مسئولین فرهنگی عرض می‌کنم که اگر همچنان تسامح و بی‌اعتنایی در میان باشد، فردایی روشن برای این نسل وجود نخواهد داشت.

مهران ریاضتی ـ دانشجوی ادبیات دانشگاه آزاد فسا

□ یادی از چند شاعر و نوازندهٔ بلوچ

گردانندگان مجله محترم ادبستان، ضمن عرض سلام و ارادت خدمت شما گردانندگان این مجله وزین ادبی و آرزوی بهروزی و توفیق هرچه بیشتر، که با سه سال تلاش بدون وقفه ماندگاریتان را به اثبات رسانیدید.

قبل از هرچیز عرض کنم که بنده از آغاز انتشار این نشریه خریدار و خوانندهٔ آن بوده‌ام و با آن همراه هستم. هیچ کاری هم خالی از خطا و لغزش نیست. ضمن تحسین شما برای به ثمر رساندن این کار سترگ در ویژه نامهٔ (شماره ۳۶ ادبستان) به مواردی برخوردم که لازم دیدم به شما یادآور شوم. البته بنده به هیچ وجه شما را مقصر نمی‌دانم و اگر لغزش و خطایی مشاهده شود، برمی‌گردد به تهیه کنندگان بعضی مقالات و نوشته‌ها. و این برخوانندگان محترم است که هرجا لغزشی و اشتباهی مشاهده کردند، بدون اغماض، به روشن کردن اذهان بپردازند.

در مقالهٔ «موسیقی مقامی ایران» که به همت آقایان: «بهمن بوستان و محمد رضا درویشی» تهیه شده است در بخش موسیقی بلوچی آن نواقصی مشاهده کردم که به آنها اشاره می‌کنم. در بخش معرفی شاعران بلوچستان از شادروان «مولوی عبدالله روانبد»، شاعر معاصر، هیچ سخنی به میان نیامده است. مرحوم روانبد از جمله شاعرانی است که نظیر او را زبان بلوچی، در بلوچستان ایران کمتر به خود دیده است و کتب فراوانی از نامبرده به جا مانده است. مرحوم «روانبد» به فارسی، بلوچی و عربی شعر سروده‌اند، که اگر مجالی یافتم اشعاری از اشعار فارسی ایشان را حتما تقدیم ادبستان خواهم کرد. از مرحوم گلخان نصیر و سید ظهورشاه هاشمی که از شاعران بزرگ بلوچستان پاکستان هستند نیز نام ذکر نشده بود. مرحوم سید ظهورشاه هاشمی اولین شاعر و نویسنده‌ای است که «فرهنگ لغت زبان بلوچی» را نوشته‌اند و نیز بیش از ۲۰ اثر از ایشان از جمله چند مجموعهٔ شعر باقی مانده است. و نیز در بخش خوانندگان و نوازندگان بلوچی ذکری از استاد «غلامرسول دینارزهی»، «پیر بخش صاحبداد» و «ماشاءالله بامری» نشده بود.

استاد دینارزهی از مسلط ترین آهنگسازان بلوچی است و نظیر ایشان را کم داریم. ایشان مدت ۱۰ سال تمام در صدا و سیمای مرکز زاهدان فعالیت داشتند و با استعداد شگرف و خدادادی خود به کارهای گویندگی، مترجمی، خوانندگی و آهنگسازی پرداختند و استعداد خود را در زمینه‌های مختلف نشان دادند. و بسیاری از آهنگهای انقلابی برنامه بلوچی رادیو زاهدان را ایشان ارائه دادند. در زمان جنگ تحمیلی مشهورترین آهنگ ایشان که ورد زبانها بود و از صدا و سیما پخش می‌گردید برین، برین یلین ورنا پرو میدان وجنگا (ای جوان دلاور، بهر نبرد با دشمن شتاب کن و به سوی میدان نبرد بشتاب)، بود که این آهنگ برانگیزندهٔ بسیاری از جوانان بلوچ شد و آنها را راهی نبرد حق علیه باطل ساخت. در هرحال، استاد «دینارزهی» کارنامه‌ای درخشان از خود بعد از انقلاب بجا گذاشت.

... ایشان اکنون در چاه بهار به کار ماهیگیری مشغول است. این خواننده بزرگ و آهنگساز نامی بلوچ در «آلونکی حصیری» به سر می‌برد.

استاد «پیربخش صاحبداد» نیز بزرگترین قیچک‌نواز بلوچستان است که در بیشتر آهنگهای استاد دینارزهی از پنجهٔ سحرانگیز ایشان بهره گرفته شده است.

علی بلوچزمی ـ ایرانشهر

□ برای تیز کردن قلم، بیشتر تأمل کنید

در صفحهٔ «نهم»، شماره ۳۹ مجلهٔ گران سنگ ادبستان مطلبی تحت عنوان: «با بذر دیگران زمین خویش کاشتن» بچاپ رسیده بود؛ که در آن با روشی نه چندان پسندیده استاد بزرگوار مرحوم مجتبی مینوی مورد انتقاد قرار گرفته بود.

این عریضه نگار نه بر سر آن است که با نوشتن مطلبی، فضیلت نامی را مطرح کند و نه بر سر آن، که تصحیح مرحوم مینوی را مورد بررسی قرار دهم. ولی به عنوان دانشجوی ادبیات برذمهٔ خود فرض دیدم پاسخی از سر اجمال به مقالهٔ فوق بدهم.

ایشان در ابتدای نوشتهٔ شان فرموده‌اند: «بیش از بیست سال است که می‌خواهم مطلبی انتقادی از بظاهر تصحیح کنندگان به رشتهٔ تحریر درآورم، ولی توفیق نیافتم.» ازاین فرمودهٔ ایشان انگشت حیرت بدندان گزیدم و با خود گفتم، مگر می‌شود کسی بیست و اندی سال با ادبیات و تصحیح متون آشنا باشد ولی نام استاد مینوی را تازه شنیده باشد که در ردیف محققان و ادیبان قرار دارد و از شنیدنش «به گریه افتد» و با این لحن نازیبا بگوید: «پس ایشان هم (بعله!) در صف تصحیح کنندگان بوده‌اند و ما خبر نداشتیم» تعجبم وقتی بیشتر شد که دیدم ایشان، داستان رستم و سهراب را در کتاب فارسی سال دوم دبیرستان دیده و به مصحح آن توجه نموده‌اند ولی به شروع کتاب که به الفاظ کلیله ودمنه مزین است توجه نفرموده‌اند. زیرا اگر توجه می‌فرمودند، داد سخن را بلندتر می‌دادند و باز می‌گفتند «مگر مجتبی مینوی مصحح است!».

ولی بنده باید خدمت ایشان عرض کنم که بله ایشان تا پایان حیات خود چندین اثر منظوم و منثور فارسی را با وسواسی مخصوص به خود تصحیح نموده که برکسی پوشیده نیست و برشمردن همه آنها موجب تصدیع وقت می‌گردد. ولی برای نمونه دو مورد از اقوال آنهایی که مرحوم مینوی را از نزدیک می‌شناختند می‌آوریم تا شاید مطلب بهتر تبیین شود.

بزرگ علوی در مورد ایشان می‌گوید: «ایشان آنقدر در قضاوت و نوشته‌های خود دقیق بود که نمی‌توانست چیزی بنویسد که به نظرش کاملاً صحیح نمی‌آمد و اگر بعدها در آثار خود اشتباهی می‌یافت، باکی نداشت از اینکه علناً اصلاح کند»[1]

از آقای علیرضا حیدری همکار استاد مینوی در تصحیح اخلاق ناصری نقل شده که «استاد در اخرین روزهای حیات خود پس از خونریزی مغزی یادداشتی در بیمارستان راجع به خواجه‌نصیرالدین و رابطهٔ او با اسماعیلیه نوشته و به ایشان سپرده‌اند و این نشان‌دهندهٔ آن است که تا دم واپسین از اندیشه‌های علمی خویش فارغ نبوده است»[2] پس شایسته نیست در مورد مردی اینچنین دوستدار فرهنگ ایران زمین آنگونه قضاوت کرد. کاش نگارنده مقاله فوق‌الذکر علاوه بر کتاب درسی دبیرستان سری به کتابخانه می‌زدند و اصل داستان رستم و سهراب و تصحیح ایشان را ملاحظه می‌کردند تا برایشان روشن شود که استاد برای تصحیح این متن از هشت نسخه از جمله بریتیش استفاده کرده‌اند.

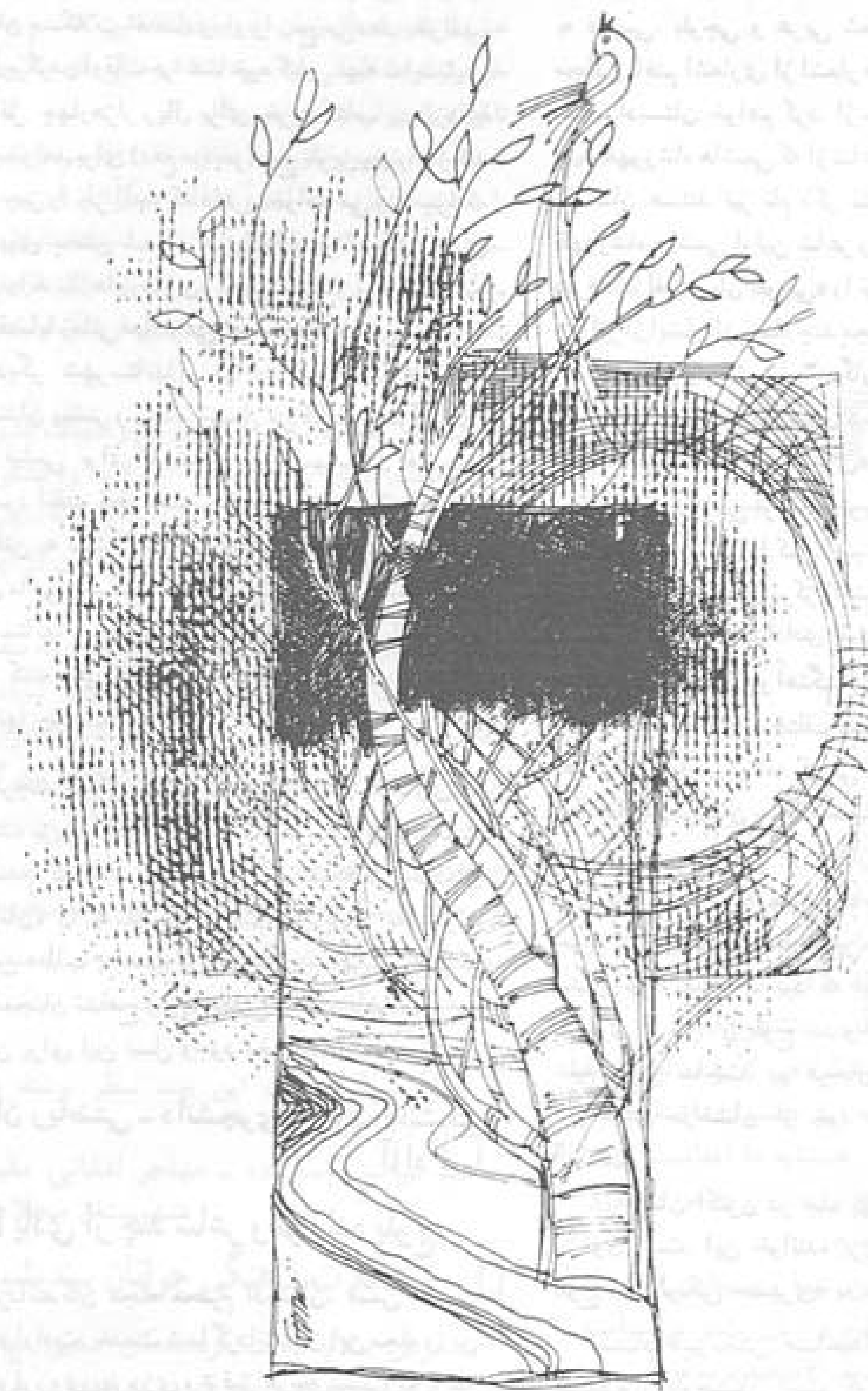
بنده نمی‌دانم صاحب آن مقاله چقدر با اصول تصحیح متون آشناست ولی این را باید دانست که در تصحیح متون هیچ محققی به میل خود کلمه‌ای را عوض و یا مثلاً «ژ» را «ز» نمی‌کند.[3] مگر در مواردی خاص که بررسی آن نه در حوصلهٔ این مقال می‌گنجد و نه بضاعت مزجاة بنده اجازهٔ چنین بحثی را می‌دهد. ولی می‌توانند برای بهتر آشنا شدن با روش تصحیح متون به کتابهایی که در این زمینه نوشته شده است مراجعه کنند تا شاید دیگر اینقدر تعجب نکنند تعجبی که باعث شود بفرمایید «جل‌الخالق با این همه درایت»[4] و بر شما روشن شود که زیبایی ملاک ترجیح یک متن بر متن دیگر نیست و هیچ محققی به خود اجازه نمی‌دهد بگوید «اولی به نظر نگارنده زیباتر است»[5] و با این فرموده حق شاعر و مصحح را هیچ شمارد.

با امتنان ـ مسعود ایزدی ـ بروجرد

۱ـ مقدمه اخلاق ناصری صفحه ۲.
۲ـ مقدمه اخلاق ناصری صفحه ۳.
۳ـ رجوع شود به مقاله ایشان.
۴ـ رجوع شود به مقاله ایشان.
۵ـ رجوع شود به مقاله ایشان

● ترجیع بندی از حضرت امام خمینی(ره)

نقطهٔ عطف



خم را بگشا به روی مستان — بیزار شو از هواپرستان
از من بپذیر رمز مستی — چون طفل صبور در دبستان
آرام ده گل صفاباش — چون ابر بهار در گلستان
تاریخچهٔ جمال او شو — بشنو خبر هزاردستان
بردار پیاله و فرو خوان — بر می‌زدگان و تنگ‌دستان

ای نقطهٔ عطف راز هستی
برگیر زدوست جام مستی

من شاهد شهر آشنایم — من شاهم و عاشق گدایم
فرمانده جمع عاشقانم — فرمان‌بر یار بی‌وفایم
از شهر گذشت نام و ننگم — بازیچهٔ دور و آشنایم
مست از قدح شراب نابم — دور از بر یار دلربایم
سازندهٔ دیر عاشقانم — بازندهٔ رند بی‌نوایم
این نغمه برآمد از روانم — از جان و دل و زبان و نایم

ای نقطهٔ عطف راز هستی
برگیر زدوست جام مستی

رازی است درون آستینم — رمزی است برون زعقل ودینم
در زمرهٔ عاشقان سرمست — بی‌قید زعار صلح و کینم
در جرگهٔ طیر آسمانم — درحلقهٔ نملهٔ زمینم
در دیدهٔ عاشقان چنانم — در منظر سالکان چنینم
دلباختهٔ جمال یارم — وارسته زروضهٔ برینم
با غمزهٔ چشم گلعذاران — بیزار زناز حور عینم
گویم به زبان بی‌زبانی — در جمع بتان نازنینم

ای نقطهٔ عطف راز هستی
برگیر زدوست جام مستی

برخاست زعاشقی صفیری — می‌خواست زدوست دستگیری
او را به شرابخانه آورد — تا توبه کند به دست پیری
از عشق دگر سخن نگوید — تا زنده کند دلش فقیری
درویش صفت اگر نباشی — از دوری دلبرت بمیری
میخانه نه جای افتخار است — جای گنه است و سربزیری
با عشوه بگو به جمع یاران — آهسته و لیك با دلیری

ای نقطهٔ عطف راز هستی
برگیر زدوست جام مستی

ای دورنمای پور ازر — نادیده افول حق زمنظر
ای نار فراق بر تو گلشن — شد بر دو سلام از تو آذر
بردار حجاب یار از پیش — بنمای رخش چون گل مصوّر
از چهرهٔ گل عذار دلدار — شد شهر قلندران منوّر
آشفته چه گشت پیچ زلفش — شد هر دو جهان چو گل معطر
بر گوش دل و روان درویش — برگوی به صد زبان مکرّر

ای نقطهٔ عطف راز هستی
برگیر زدوست جام مستی

ای صوت رسای آسمانی — ای رمز ندای جاودانی
ای قلهٔ کوه عشق و عاشق — ای مرشد ظاهر و نهانی
ای جلوهٔ کامل اناالحق — در عرش مرفع جهانی
ای موسی صعق دیده در عشق — از جلوهٔ طور لامکانی
ای اصل شجر ظهوری از تو — در پرتو سرّ سرمدانی
برگوی به عشق سرّ لاهوت — در جمع قلندران فانی

ای نقطهٔ عطف راز هستی
برگیر زدوست جام مستی

در حلقهٔ سالکان درویش — رندان صبور دوراندیش
راهب‌صفتان جام برکف — آن می‌زدگان فارغ از خویش
در جملهٔ زاهدان و می‌نوش — در صورت عالمان و بدکیش
در راه رسیدن به دلدار — بیگانه بود زنوش یا نیش
فارغ بود از جهان به جامی — در خلوت می‌خوران دلریش
فریاد زند زعشق و مستی — بر پاک‌دلان مرده از پیش

ای نقطهٔ عطف راز هستی
برگیر ز دوست جام مستی

انتشار دیوان کامل اشعار امام خمینی (ره)

در چهارمین سالگرد ارتحال ملکوتی حضرت امام خمینی رضوان الله تعالی علیه مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام، مجموعه ای کامل از اشعار ایشان را منتشر کرد. این مجموعه شامل غزلیات، رباعیات، قصاید و اشعار پراکنده امام است و در دیباچه کتاب نقش حضرت امام و نهضتی که ایشان به وجود آورد برگسترهٔ فرهنگ، ادب و هنر ایران اسلامی مورد بررسی قرار گرفته است. در این دیباچه آمده است:

وجود امام رضوان الله علیه، درجهات مختلف منشأ خیرات و برکات بسیار گردیده و در کلیه شئون جامعه تأثیری ژرف برجای گذاشته‌اند.

نهضتی را که معظم‌له آغاز کرد تا آنجا که به پیروزی انقلابی عظیم انجامید موجب دگرگونی شگرفی در جمیع امور گردید، از جمله در عرصهٔ ادب و هنر تطور و تحولی ژرف به وجود آورد، اهل قلم و شاعران را برانگیخت تا با نگارش مقالات و سرودن اشعار، مفاسد و مطاعن نظام جور و فساد را باز گویند و با این وسیله کارآمد و مؤثر حرکت انقلاب را سرعت بخشند.

سرکار خانم فاطمه طباطبائی نیز در مقدمه‌ای کوتاه امّا شورانگیز که براین دیوان ارزشمند نگاشته است چگونگی سرودن این اشعار توسط حضرت امام (ره) و پیدایش این دیوان را تشریح کرده‌اند. این مقدمه در پی از نظر می گذرد.

بسم الله الرحمن الرحیم

نَفَحاتُ وَصْلِكَ أوْقَدَتْ جَمَراتِ شَوْقِكَ فِي الحَشا
زغمت به سینه کم آتشی که نزد زبانه کماتشا
تو چه آیتی به جهانیان که صدای صیحهٔ قدسیان
گذرد ز ذروهٔ لامکان که خوشاجمال ازل، خوشا

امام عزیزم، مُرشد و مُرادم!

مسئولان نشر آثارت از من خواسته‌اند تا دانسته‌های خود را پیرامون نحوهٔ سرودن اشعار عارفانه‌ات بنگارم تا دریچه‌ای به یکی از ابعاد وجودت پیش چشم مشتاقانت باز گردد؛ اما چون قلم به دست می‌گیرم، غم فقدانت امانم نمی‌دهد و اندوه هجرانت رهایم نمی‌کند. آخر خانهٔ ما را بی‌تو نوری و فروغی نیست جای جای خانه نشان از تو دارد و شمیم وجودت همه جا را آکنده است. علی کوچکت پیوسته تو را می‌جوید و همواره از تو می‌پرسد و از آنجا که به او گفته‌ایم تو در آسمانهایی همیشه به شوق دیدارت به آسمان و ستارگان خیره می‌شود.

اکنون بیش از سه ماه از سفر روحانی تو می گذرد و همه روزه مُشتاقان تو در حُسینیّه و خانه‌ات گرد هم می‌آیند و عاشقانه می‌نالند و عاجزانه می‌گریند و رهگذرت را از خانه تا حسینیه گلریزان می‌کنند.

پدرم! تو که از حال عاشقانت آگاه بودی، تو که از جان شیفته‌ام خبر داشتی و می‌دانستی که من شیدا و بیقرار تو هستم، چگونه تنهایم گذاشتی آخر آن که عمری را در پرتو وجود تو سپری کرده، در ظلمات چگونه تواند زیست؟!

در این شب سیاهم گم گشته راه مقصود
از گوشه‌ای برون آی ای کوکب هدایت



شرح این هجران و این خون جگر را به فرصتی دیگر می گذارم و به آنچه خواسته اند می پردازم، که:

جان پرور است قصهٔ ارباب معرفت
رمزی برو بپرس و حدیثی بیا بگو

زمانی که به اقتضای رشتهٔ تحصیلی، یکی از متون فلسفی را می خواندم، بعضی عبارات دشوار و مبهم کتاب را در مواقع مناسب با حضرت امام (قدس سره) در میان می گذاشتم. این پرسش و پاسخ به جلسه درس بیست دقیقه‌ای تبدیل شد، تا یك روز صبح که برای شروع درس خدمت ایشان رسیدم دریافتم که ایشان با یك رباعی به طنز هشدارم داده اند:

فاطی که فنون فلسفه می‌خواند
از فلسفهٔ فاءولام و سین می‌داند
امید من آنست که با نور خدا
خود را زحجاب فلسفه برهاند

پس از دریافت این رباعی، اصرار مجددانه من آغاز شد و درخواست ابیات دیگری کردم. و چند روز بعد:

فاطی! بسوی دوست سفر باید کرد
از خویشتن خویش گذر باید کرد
هر معرفتی که بوی هستی تو داد
دیوی است به ره از آن حذر باید کرد

تقاضای مُدام من کم کُمك مؤثر می نمود، چرا که چندی بعد چنین سرودند:

فاطی: تو و حق معرفت، یعنی چه؟!
دریافت ذات بی‌صفت، یعنی چه؟!
ناخوانده الف، به یا نخواهی ره یافت
ناکرده سلوك، موهبت یعنی چه؟!

این پند آموزی و روشنگری امام را که در قالب رباعی و در نهایت ایجاز آمده بود به جان نیوشیدم و آویزه گوش کردم و سرمست از حلاوت آن شدم، ناگاه دریافتم که نظیر چنین پیامهایی در باب معرفت، دریغ است ناگفته ماند و نهفته گردد. لذا با سماجت بسیار از ایشان خواستم که سررشتهٔ کلام و سرودن پیام را رها نکنند. اعتراف می کنم که لطف بی کران آن عزیز چنان بود که جرأت اصرارم می داد و هر دم برخواهشهای من می افزود: تا آنجا که درخواست سرودن غزل کردم و ایشان عتاب کردند که: «مگر من شاعرم؟!». ولی من همچنان به مراد خود اصرار می‌ورزیدم و پس از چند روز چنین شنیدم:

تا دوست بود، تو را گزندی نبود
تا اوست، غبار چون و چندی نبود
بگذار هرآنچه هست و او را بگزین
نیکوتر از این دو حرف پندی نبود

***

عاشق نشدی اگر که نامیداری
دیوانه نه ای اگر پیامی داری
مستی نچشیده‌ای اگر هوش توراست
ما را بنواز تا که جامی داری

روزها می‌گذشت و امام بهای خواهشهای ملتمسانه‌ام را هراز چندگاه، با غزلی یا نوشته‌ای می پرداختند.

در اینمرحله بود که دیگر هیچ درنگی را روا نداشتم. نخست مجموعهٔ رباعیها را به همسرم احمد نشان دادم که او نیز با شوقی وافر مرا به پی‌گیری امر واداشت سپس دفتری خدمت امام بردم و از ایشان تقاضا کردم به تناسب حال، سروده‌ها، نصایح و اشارات عارفانه خود را در آن دفتر مرقوم دارند.

.... و چنین بود که آن کریم درخواست مرا اجابت کرد واز خوان معرفت وکرامت خویش توشه‌ای نصیبم فرمود و مرا مکتوبی بخشید که به غزلی ختم می‌شد و جواب مثبتی به درخواست مصرانه من بود.

اینك ثمرهٔ آن تلاشها یعنی این میراث گرانقدر را در اختیار مؤسسهٔ محترمی که آثار او را دنبال می کند می‌گذارم تابه عاشقان امام هدیه کند و جان مشتاقانش را با زلال این چشمه سار سیراب سازد. در این زمینه گفتنی‌های دیگری دارم که اگر خداوند فرصتی بخشد بازگو خواهم کرد.

در غم او روزها بیگاه شد
روزها با سوزها همراه شد
روزها گر رفت، گو رو، باك نیست
توبمان ای آن که چون تو پاك نیست

شب شعر ولایت

به مناسبت بزرگداشت عید ولایت و به منظور کسب برکت از پیشگاه مولای متقیان و به امید عنایات امیر مومنان حضرت علی بن ابیطالب علیه السلام والتحیات، شب شعری در روز چهارشنبه نوزدهم خردادماه هجری شمسی مطابق با هجدهم ذی الحجه الحرام هجری قمری، روز «عید غدیرخم» در محل مدرسهٔ عالی شهید مطهری برگزار شد.

در این مراسم آقایان حمید سبزواری، محمد علی مردانی، مشفق کاشانی، صفا لاهوتی، محمود شاهرخی و حجت‌الاسلام صادقی رشاد به همراه جمعی از دوستداران و عاشقان سرسلسله شهسواران ولایت حضور داشتند و ضمن خواندن اشعار و ایراد سخنرانی در مورد شخصیت والای آن ابر مرد عالم بشریت و اهمیت و عظمت واقعهٔ غدیر خم، این رویداد فرخنده را گرامی داشتند.

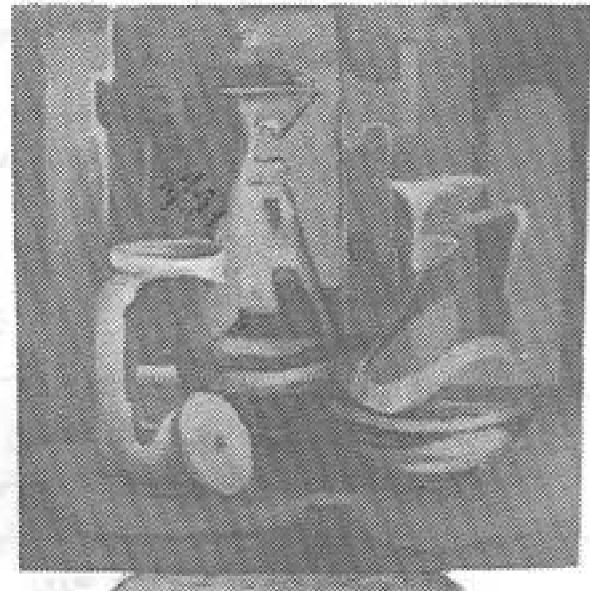
نمایشگاه آثار هنرمندان نقاش و پیکرتراش و مجسمه‌سازان مازندران

آثار بیست و هشت تن از نقّاشان، پیکرتراشان و مجسمه‌سازان استان مازندران به مدت پنج روز درمحل گالری کلاسیك شهرستان بابل به نمایش گذاشته شد.

ویژگی این نمایشگاه، تجلی عینی حرکت جمعی هنرمندان مازندران بودکه در این استان تاکنون کمتر سابقه داشته است. این حرکت موجب شد تا شناخت بیشتری از هنرمندان نقّاش و مجسمه‌سازان معاصر مازندرانی حاصل شده و همچنین ارزیابی کاملتری از کیفیت کار و آثار آنان به عمل آید.

کارهای ارائه شده از تنوّع بسیاری برخوردار بود و بخش اعظم آنها را نیز آثار مدرن تشکیل می‌داد. این کیفیت نشان‌دهندهٔ تمایلات هنرمندان به نوآوری و مبیّن آشنایی آنان با تحولات هنری صد سال اخیر جهان و آگاهی از قابلیتهای ویژه هنرهای تجسّمی است.

تجربه ارزندهٔ حسن خدامی هنرمند بابلسری در استفاده از ماسه و رنگ، کلاژهای سعید کاوه، نقش‌های برجستهٔ مهدی سماکوش، مجسمه های علی



● کاری از: سعید کاوه

افسری و بهروز امیدی، و نقاشیخط علیرضا شیرافکن عزیزی و آثار متعددی از رحیم مولاییان و احمد نصراللهی، از چشمگیرترین پدیده‌های هنری ارائه شده در این نمایشگاه بود.

جمع‌آوری آثار به نمایش درآمده، حاصل تلاش فراوان آقای رحیم مولاییان مسئول گالری کلاسیك شهرستان بابل بود، وی عقیده داشت مهمترین مشکل گالری‌ها در سطح استان مازندران برخورد سطحی و غیرتخصصی بعضی از افراد مسئول در ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان در مورد آثار هنری به ویژه نقاشی است که بدون هیچگونه دلیل اصولی و منطقی به حذف آثار اقدام می کنند واین عمل تأثیر بسیار نامطلوبی بر نسل جوان هنرمند می‌گذارد و راه‌یابی آنان به نمایشگاهها را غیرممکن می‌کند.

سرپرست گالری کلاسیك همچنین درنظر دارد تا با برنامه‌ریزیهای بهتر و دقیق‌تر، نمایشگاههایی از هنرمندان ورزیده و معتبر معاصر کشور نیز برگزار کند تا



● کاری از: حسن خدامی ـ ماسه و رنگ روی مقوا

امکان دیدن و برقراری ارتباط هنری هرچه بیشتر در استان مازندران را فراهم آورد.

دراین نمایشگاه دو مقالهٔ مجلّد: «نگاه کردن، دیدن نیست» از محمدابراهیم جعفری، و بررسی کوتاه برمفهوم هنر مدرنیسم از بابك احمدی در دسترس بازدیدکنندگان قرار گرفت. که بنا به اظهار سرپرست گالری کلاسیك این کار در نمایشگاههای آتی تداوم پیدا خواهد کرد.

دراین نمایشگاه سعی شده بود تا حد ممکن از هر نقّاش هنرمند مازندرانی، یك اثر در نمایشگاه ارائه شود، این امر با این که هماهنگی مطلوب و نیز انسجام کیفی کارها در نمایشگاه را کاهش می‌داد اما، شاید تنها راهی بود که می توانست نمایشی جامع و دقیق از کیفیت نقاشی و مجسمه‌سازی وتوان هنری، قدرت تفکّر و وسعت تخیل و ذوق هنرمندان مازندرانی باشد.

زندگی گالیله

مرکز تئاتر تجربی دانشجویان دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران نمایش «زندگی گالیله» اثر «برتولت برشت»، ترجمه عبدالرحیم احمدی را در دست تمرین دارد.

این نمایش به کارگردانی فرهاد مهندس پور و با بازی هوشنگ هیهاوند، قاسم غریفی، اردشیر صالحپور، محذوف، داریوش موفق، محمود عمادپور، مرضیه وفامهر، آرش عرفاتی، آرش پوراحمدی و... از مهرماه به اجرا درخواهد آمد. از فرهاد مهندس پور نمایش «سرودی کنار گودال» زمستان سال گذشته در سالن تجربه تئاتر دانشکده هنرهای زیبای تهران روی صحنه رفت که از شیوهٔ اجرایی مطلوب و کارگردانی هوشمندانه‌ای برخوردار بود.

قدردانی بنیاد دانشنامه بزرگ فارسی از یك اقدام فرهنگی

چندی قبل از سوی آقای احمد بیرشك و خواهر ایشان، شادروان خانم زهرا بیرشك تعداد دویست و پنجاه سهم از سهام گروه فرهنگی هدف به بنیاد دانشنامه بزرگ فارسی اهدا شد.

این اقدام آقای احمد بیرشك که خدمات بسیار ارزنده‌ای در جهت پیشرفت و تعالی فرهنگ ایران انجام داده‌اند به منظور تقویت مالی بنیاد دانشنامه بزرگ فارسی و مساعدت این بنیاد در رسیدن به اهداف عالیهٔ آن صورت گرفته است.

آقای دکتر مصطفی معین وزیر فرهنگ و آموزش عالی نیز از این اقدام و همچنین خدمات ایشان تشکر و قدردانی به عمل آورد. متن نامه وزیر فرهنگ و آموزش عالی چنین است:

استاد ارجمند جناب آقای احمد بیرشك

با اهدای سلام و درود

لازم می‌دانم مراتب قدردانی خود را از علائق و کوششهای جنابعالی در راه اعتلای بنیاد دانشنامهٔ بزرگ فارسی اعلام دارم، واگذاری تعداد دویست و پنجاه سهم از سهام گروه فرهنگی هدف به این بنیاد که از سوی جنابعالی و خواهر نیکوکارتان شادروان خانم زهرا بیرشك انجام گرفت نمونه‌ای ارزنده از اینگونه اقدامات خیرخواهانه و فرهنگی است از خداوند بزرگ توفیق و سعادت شما و علو درجات آن مرحومه را مسئلت دارم.

با آرزوی توفیق الهی

دکتر مصطفی معین

وزیر فرهنگ و آموزش عالی

انتشار آثار مشاهیر فرهنگ و ادب ایران به زبان «چینی»

منتخب آثار بزرگان فرهنگ و ادب ایران: خیام، رودکی، مولوی، جامی، سنایی، ناصرخسرو، سعدی، حافظ، عطار، ملك الشعرای بهار و علامه دهخدا در کتابی به زبان چینی انتشار یافت.

این اقدام شایسته که برمبنای قراردادی میان دانشگاه تهران و دانشگاه تربیت معلم چین و با مساعدت مرکز پژوهشهای فرهنگ ایران در دانشگاه پکن به انجام رسیده است، حرکتی موثر و مطلوب در جهت تعریف، تفهیم و تعمیم گوشه هایی از گنجینهٔ عظیم فرهنگ و ادب و عرفان ایرانی و اسلامی به ملّت چین است.

انتخاب بخش‌هایی از آثار مشاهیر،شعرا، حکما و عرفای‌ایران توسط پروفسور «که تا این» استاد دانشگاه تربیت معلم پکن با همکاری و نظارت پروفسور «جان جهونین» استاد کرسی زبان فارسی دانشگاه پکن صورت گرفته است.

جشنواره هنری ـ ادبی روستا

هفتمین جشنواره هنری ـ ادبی روستا روز شنبه بیست و دوم خرداد ماه با حضور دکتر علی لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، مهندس فروزش وزیر جهاد سازندگی و گروهی از نمایندگان مجلس شورای اسلامی، مقامات و مسئولان کشور و استادان دانشگاه و دیگر شخصیتهای فرهنگی گشایش یافت.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، درمراسم افتتاحیه اظهار داشت:

جهاد سازندگی علیرغم اینکه وظیفهٔ اصلی بازسازی و عمران روستاها را دارد، اما این احساس مسئولیت را کرده است که باید در زمینه حفظ و احیای فرهنگ نیز قدم بردارد.

دکتر لاریجانی در ادامه سخنان خود گفت: هیچ وزارتخانه‌ای نمی تواند خود را از مسائل فرهنگی و وظایفی که در مقابل جامعه دارد دور نگهدارد، ازاین رو برگزاری این جشنواره حکایت ازنوعی احساس مسئولیت عمیق وزارت جهاد دارد و باید در این زمینه توجه به امور فرهنگی الگویی برای سایر دستگاهها باشد.

دکتر لاریجانی با تأکید بر اینکه فرهنگ و هنر روستایی بخش مهمی از فرهنگ و تمدن کشور ما است و بی‌توجهی به این امر در حقیقت پشت کردن به فرهنگ خود ما است گفت: تلاش جهاد برای حفظ این میراث گرانقدر کار ارزشمندی است.

سپس آقایان دکتر لاریجانی و مهندس فروزش و جمعی از مدعوین ازنمایشگاهی که تحت عنوان «زندگی در روستا» در تئاترشهر محل برگزاری هفتمین جشنوارهٔ هنری ادبی روستا دایر شده بود بازدید کردند.

این جشنواره در طول هفتهٔ جهاد سازندگی به کار خود ادامه داد.

جشنواره بین‌المللی عکس، کاریکاتور و طرحهای گرافیکی

به مناسبت برگزاری المپیاد فرهنگی، ورزشی دانشجویان سراسر کشور، اوّلین جشنوارهٔ بین‌المللی عکس، کاریکاتور و طرحهای گرافیکی از تاریخ ۷۲/۵/۱ تا ۷۲/۵/۳۰ در تهران برگزار می شود.

این جشنواره دارای سه بخش: مسابقه، جنبی و ویژه خواهد بود. که بخش مسابقه به آثار عکاسان و طراحان حرفه‌ای در زمینه‌های امور سیاسی، اجتماعی، جنگ فقر و غنا، مسائل جوانان و فرهنگ و علوم اختصاص خواهد داشت.

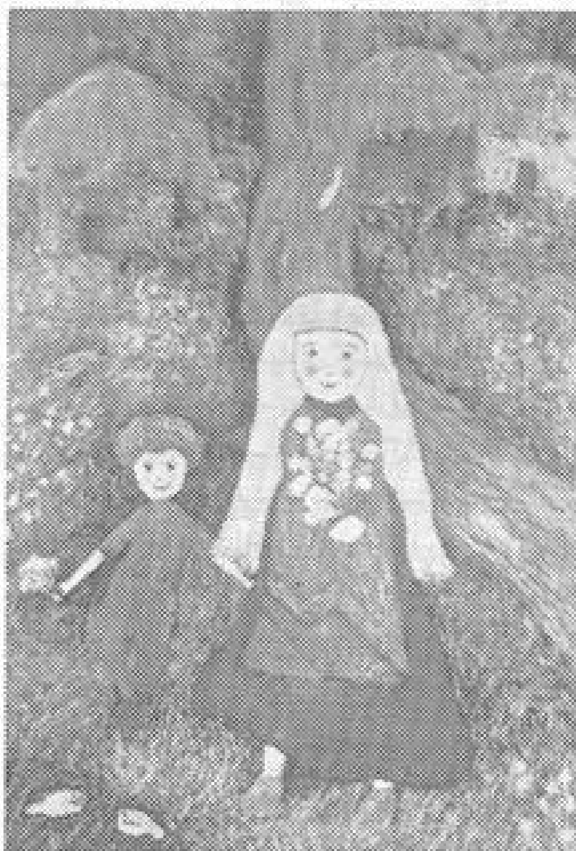
بخش جنبی به تاریخ عکاسی ورزشی در ایران، نمایش فیلمهای هنری ورزشی و سخنرانیهایی در زمینهٔ عکس و کاریکاتور می پردازد و بخش ویژهٔ این جشنواره که به صورت مسابقه برگزار می شود منحصر به ورزش و شامل بررسی و انتخاب بهترین عکس، کاریکاتور و طرح گرافیك خواهد بود.

برگزاری جشنوارهٔ بین‌المللی عکس، کاریکاتور و طرحهای گرافیکی به منظور تأمین اهداف خاصی است که: پیوند تصویر و ورزش، استفاده از توانائیهای بالقوهٔ هنر در گسترش ورزش، جلب توجّه مسئولین به توانایی و کابردهای هنر در ورزش، کشف استعدادها و تشویق هنرمندان خلاق و جوان، از جملهٔ آنهاست.

نمایشگاه سالانهٔ عکس

پنجمین نمایشگاه سالانهٔ عکس از روز دوشنبه سیزدهم اردیبهشت ماه در موزهٔ هنرهای معاصر تهران برگزار شد. در این نمایشگاه یکصد و هفتاد و یك عکس از میان هزار و سیصد و سی وهشت عکس ارسال شده از کارهای چهارصد عکاس ایرانی در سطح کشور به معرض نمایش علاقمندان و بازدیدکنندگان گذاشته شد.

عالم کودکی در آینه خیال



با فرا رسیدن عید قربان، به مناسبت روز جهانی کودك، سمینار ویژه‌ای تحت عنوان «عالم کودکی و نسبت آن با هنر»، به اهتمام دفتر امور پژوهش کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان،از دوازدهم تا شانزدهم خردادماه در محل مجتمع فرهنگی کانون برگزار شد.

همزمان با جریان برگزاری این سمینار و در کنار آن، نمایشگاه پژوهشی «عالم کودکی در آئینه خیال»، از حاصل تحقیقات و آنالیز انجام شده در نقاشیهای کودکان نیز دایر گردید.

در جلسات این سمینار سخنرانیهایی توسط متخصصین و کارشناسان با حضور جمعی از دانشجویان،هنرمندان وصاحب نظران مسائل کودك و نوجوان انجام شد ودر محل نمایشگاه نیز جلسهٔ بحث و گفتگو در خصوص «تصویرسازی کتاب کودك و نسبت آن با نقاشیهای کودکان» برگزار گردید.

نمایشگاه بین‌المللی پوستر کودکان در سازمان ملل متحد

سازمان ملل متحد نمایشگاهی از آثار پوستر کودکان جهان در ماه سپتامبر سال جاری مطابق با شهریورماه سال هزار و سیصدو هفتاد و دو برگزار می کند. هدف از برگزاری این نمایشگاه که در محل سالن عمومی سازمان ملل متحد در شهر نیویورك دایر خواهد شد، انعکاس افکار کودکان جهان و کیفیت تأثیر آنان از فرهنگ بومی و قومی خویش است.

براساس اطلاعیه مطبوعاتی مرکز اطلاعات سازمان ملل متحد در ایران، کلیهٔ کودکان جهان در سنین مختلف می توانند آثار خویش را که باید بیانگر دیدگاه ایشان نسبت به فرهنگ و سنت های بومی کشورشان، آرزوهای آنان برای آینده، همچنین حقوق بشر و نیز شکرگزاری نسبت به هرچیز خوب در زندگی را قبل از ۳۰ جولای،مطابق با ۸ مرداد ماه ۱۳۷۲ به نشانی زیر ارسال کنند:

United Nations — World Cratitude day Children's Poster exhibition

NewYork. Centre For human rights room 5-29/4

United Nations. New York. N. Y. 10017

U. S. A

براساس همین اطلاعیه، قطع آثار ارسالی نباید از ۱۷×۲۲ اینچ یا ۵۵×۴۲ سانتیمتر بزرگتر باشد.

شرکت کنندگان باید همراه پوسترهای خویش، نام کشور خود، تاریخ ارسال اثر، نام و نام خانوادگی، سن، نام و نشانی مدرسه محل تحصیل، کلاس تحصیلی، عنوان پوستر را به انگلیسی نوشته و ارسال کنند.

بدیهی است شرکت هرچه گسترده کودکان ایرانی در این نمایشگاه موجبات آشنایی بیشتر مردم جهان با فرهنگ غنی این مرز و بوم خواهد شد.

مجمع بررسی بازار در فرهنگ و تمدن جهان اسلام

بنیاد دایرة المعارف اسلامی و سازمان میراث فرهنگی کشور با همکاری دانشگاه تبریز، مجمع بررسی بازار در فرهنگ و تمدن جهان اسلام را در مهرماه سال یکهزار و سیصدوهفتاد ودو برگزار می کنند.

این مجمع که با حضور جمعی از کارشناسان داخلی و خارجی از ششم تا نهم مهرماه در دانشگاه تبریز تشکیل شده و به بررسی مسائل بازار خواهد پرداخت.

مهلت ارسال مقالات از سوی کارشناسان تا روز سی و یکم خردادماه اعلام شده بود و بنابه اظهار دبیر مجمع تا این تاریخ مقالات بسیاری به دفتر مجمع ارسال شده است که پس از بررسی کامل و انتخاب آنها در جلسات مجمع ارائه خواهد شد.

سومین سمینار زبان فارسی

سومین سمینار زبان فارسی در صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، صبح روز بیست و دوم خرداد ماه گشایش یافت. در این سمینار گروهی از شخصیتهای فرهنگی و استادان حضور داشتند.



آقای محمد هاشمی ریاست سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران درمراسم افتتاح سمینار اظهار داشت: برای حفظ فرهنگ خود به حراست اززبان فارسی نیازداریم و یکی ازراههای رسیدن به آن فعال شدن فرهنگستان علوم است.

محمد هاشمی در سخنان خود به نکته‌ای مهم اشاره کرد و گفت: رادیو و تلویزیون موظف به استفاده از واژه‌های فارسی است اما به تنهایی نمی تواند در این امر موفق شود و به همکاری مراکز آموزشی و دانشگاهی نیاز دارد.

وی همچنین با تأکید بر ضرورت انجام پژوهشهای علمی ازسوی فرهنگستان علوم افزود: استادان زبان فارسی و ادیبان باید وارد صحنه شوند تا مطبوعات و صدا و سیما از آنان استفاده کنند.

ریاست سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی گفت: در قرآن کریم آیات بسیاری وجود دارد که، انبیاء به زبان قوم خود سخن می گفتند و این نشانگر اهمیّت صیانت اززبان خود است.

این سمینار دوروز به کار خود ادامه داد و به بررسی کیفیت اصلاح و احیا و بهره برداری مطلوب از زبان فارسی در صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران و برنامه‌های آموزشی سازمان برای دستیابی به این مهم پرداخت.

روابط فرهنگی ایران و روسیه

روابط ایران و روسیه به ویژه در زمینه‌های فرهنگی و هنری در دیدار و ملاقات «یوگنی سیدروف» وزیر فرهنگ و جهانگردی روسیه و «نعمت الله ایزدی» سفیر جمهوری اسلامی ایران در مسکو مورد بررسی قرار گرفت و بر ضرورت گسترش آن تأکید شد.

همچنین «ویاچسلاو براگین» مدیر شبکهٔ سراسری رادیو تلویزیونی روسیه در ملاقات جداگانهٔ خود با سفیر جمهوری اسلامی ایران ضمن اشاره به روابط تاریخی ایران و روسیه تأکید کرد که شبکه‌های رادیو تلویزیونی ایران و روسیه وظیفهٔ معرفی فرهنگ غنی دو کشور را به ملت‌های یکدیگر برعهده دارند و ضرورت گسترش همکاری بین شبکهٔ سراسری رادیو تلویزیون روسیه و صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران را خاطرنشان ساخت.



فعالیتهای یک مترجم

از مترجم جوان آقای آردوش بوداقیان -آثار متعددی در ادبستان از بدو انتشار تاکنون به چاپ رسیده است. آقای بوداقیان دارای فوق‌لیسانس مدیریت بوده و به جز مقالات وداستانهای کوتاه، کتب زیر نیز در سالهای اخیر از ایشان چاپ و منتشر شده است:

- امپریالیسم خبری غرب، تحلیلی از نقش بنگاههای خبری و خبر پراکنی کشورهای غربی بر جهان سوم (تألیف، ۱۳۵۸)
- تحلیلی از اوضاع نابسامان کشاورزی کشورهای جهان سوم (تألیف، ۱۳۵۹)
- بررسی زندگی و آثار جك لندن (ترجمه، ۱۳۶۳)
- حکایت مرد ناشناس، اثر آنتوان چخوف (ترجمه، ۱۳۶۷)
- کارمندها، مجموعه داستانهای کوتاه، اثر آنتوان چخوف (ترجمه، ۱۳۶۹)

به جز کتابهای فوق، رمان تاریخی و مفصل «زوال خانواده دلیان» اثر معروف «امیل مانو» نیز توسط ایشان ترجمه شده که انتشارات نگاه آنرا در دست چاپ دارد.

انعکاس سینمای ایـران در جهان

سینمای ایران در چند سال گذشته توانسته است در بسیاری از جشنواره‌های گوناگون جهان درخشش چشمگیر داشته باشد. کارگردانان ایران جوایز و عناوین مختلفی را در کارنامهٔ سینمای پس از انقلاب ثبت کرده اند. کارگردانانی چون، عباس کیا رستمی، محسن مخملباف، بهرام بیضائی، پوران درخشنده، ناصر تقوایی، داریوش مهرجویی و...

سالی که گذشت سال موفقیتهای سینمای ایران بود و در راس هرم افتخارات عباس کیارستمی کارگردان برجسته سینمای ایران قرار گرفت. او که دیگر مرزهای شهرت و افتخار را درنوردیده و به یك چهره آشنا در سینمای جهان بدل شده است، در سال گذشته به دریافت جایزه «ربرتو روسلینی» جشنواره «کن»، برای مجموعه آثارش نائل شد. فیلم «زندگی ادامه دارد» کیا رستمی در بخش «نوعی نگاه» جشنواره در مراسم افتتاحیه به نمایش درآمد و تحسین شرکت کنندگان را برانگیخت. همچنین «زندگی ادامه دارد» جایزه «تبلیغ و توزیع» را نیز کسب کرد. روزنامه «لیبراسیون» در این ارتباط نوشت: فیلم ایرانی بهترین فیلم جشنواره بود. توفیق دیگر «زندگی ادامه دارد» دریافت جایزه مجمع توزیع کنندگان فیلم بلژیك بود.

همچنین در بیست و دومین جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان جویفونی جایزه «فرانسواتروفو» به خاطر نگاه انسان دوستانه به مجموعه آثار کیارستمی اهدا گردید.

دیگر فیلم موفق سال گذشته «ناصرالدین شاه آکتور سینما» بود که جایزه ویژه هیئت داوران بیست و هشتمین دوره جشنواره بین المللی «کارلووی واری» و جایزه منتقدان بین المللی فیلم «نیبرش» را برای «محسن مخملباف» کارگردان ارزشمند سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران به ارمغان آورد.

در جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان قاهره جایزه ویژه داوران خردسال، «مدرسه پیرمردها» به کارگردانی «علی سجادی حسینی» اهدا شد و در سومین جشنواره فیلمهای کشورهای غیرمتعهد «علیرضا خمسه» جایزه بهترین بازیگر مرد را بخاطر بازی در فیلم «آپارتمان شماره ۱۳» دریافت کرد. سینمای ایران در گذشته نیز جوایز دیگری از این جشنواره را بخود اختصاص داده بود. فیلم مستند «زعفران» به کارگردانی «ابراهیم مختاری» نیز توانست در اولین جشنواره بین المللی فیلم محیط زیست توکیوی ژاپن جایزه ویژه هیئت داوران را بخود اختصاص دهد.

جوایز دیگر را «نیاز» کار «علیرضا داوودنژاد» از جشنواره فیلم سه قاره نانت و «کلید» کار «ابراهیم فروزش» از جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان سینه جونیور بدست آوردند.

اما آنچه بیش از همه درخور اهمیت بود انتخاب عباس کیارستمی به عنوان داور بخش رسمی جشنواره کن بود که ریاست سینمای واقع گرا «سینه دورئل» نیز به وی سپرده شده است.

سینمای ایران رفته رفته در جشنواره‌های معتبر جهانی بعنوان سینمایی ارزشمند مطرح می شود و این ادامه راه را دشوارتر می سازد چرا که گذشت زمان انتظارات بیشتری را بدنبال خواهد داشت. پس برکلیه دست اندرکاران و سیاست گذاران لازم می شود تا ضمن تلاش بیشتر شرایط و امکانات مناسب تری را جهت تسریع رشد کمی و کیفی سینمای ایران فراهم آورند. تا هنرمندان ارزشمند کشور با شرایط بهتر از عهده این مهم برآیند و سینمای ایران در عمل نیز موثرتر از گذشته در حرکتهای فرهنگی جهان حضور یابد.

یادداشتی بر نمایشگاه آثار خوشنویسی بانوان

اخیراً به همت انجمن خوشنویسان تهران در موزهٔ رضاعباسی، آثاری از خوشنویسی بخشی از بانوان خوشنویس به معرض دید و قضاوت عموم گذاشته شد.

نفس برپایی این نمایشگاه بخصوص بعد از رکود چشم‌گیری که در سال ۷۱ بر فعالیتهای انجمن خوشنویسان ایران سایه انداخته بود، شایسته تقدیر و تحسین است و اساساً بایستی حرکاتی این چنین از طرف این انجمن تقویت و پشتیبانی گردد. و بدین لحاظ، با تشکر و امتنان از این حرکت والا، برای همهٔ انسانهای خیرخواه و باوجدانی که در این حیطه دل می‌سوزانند و کار می‌کنند، آرزوی بهروزی و توفیق بیشتری را می‌نمایم؛ امّا نکاتی هم وجود دارد که در زیر به آنها اشاره می‌شود. «بعد از انقلاب، بانگ «قلم» رسا و پرطنین می‌شود، خوشنویسی در ابعاد کمیّ و کیفی جان تازه‌ای می‌گیرد. اقشار مختلف مردم و بخصوص جوانان ما گرایش چشمگیری نسبت به شناخت و یادگیری این هنر شریف و گرانقدر از خود، نشان می‌دهند. همچنین هنر خوشنویسی به صورتی بسیار جدّی و شایسته در کنار سایر هنرها جای خود را تثبیت می‌نماید[1]» در این میان زنان، که بیش از نیمی از مردم جامعه ما را تشکیل می‌دهند. به فراگیری خوشنویسی، تا بالاترین سطوح می‌پردازند تا جایی که «اکنون ۲۲۰ زن با درجهٔ ممتاز در خوشنویسی بر کُرسی تعلیم نشسته‌اند و هزاران هنرجوی دیگر در سراسر ایران مراحل یادگیری را می گذرانند[2]».



نستعلیق شکسته: سایه سید محمد

در نگاهی گذرا به گذشته خوشنویسی با نام گوهرشاد،[3] دختر میرعماد[4] استاد بزرگ خط، برخورد می‌کنیم که به گفتهٔ دکتر مهدی بیانی: «در بین زنان خوشنویس کسی را به زبردستی او در خط نستعلیق[5]» نبوده است. این بانوی خوشنویس در کنار برادر خوشنویس خود، یعنی «میرابراهیم» و پدر بی مانندش میرعماد و همسر خوشنویسش، یعنی «محمد علی میر» بهترین شرایط را برای ارتقاء دارا بوده است.

نکته‌ای که در کلام دکتر مهدی بیانی وجود دارد، این است که بایستی هنر زنان را در «بین زنان خوشنویس» و با خودشان مقایسه نمود. مطلبی که در بروشور انجمن خوشنویسان ایران بدان توجّه نشده این است که حتی گوهرشاد و گلرخ بانوبیگم که هردو از شاگردان میرعماد، محسوب می‌شوند، با شاگرد مرد برجستهٔ دیگر میرعماد یعنی عبدالرّشید[6] مقایسه



خط شکسته: میترا معنوی راد

شده‌اند، این برداشتی نادرست است که محک خط زنان را، بالاترین خط مردان قرار داده و بدنبال همطرازی خط زنان با مردان بود. بهرحال از دیگر زنان خوشنویس در خط نستعلیق زیب‌النساءبیگم[7] است که بانویی فاضل و خوشنام بوده و خطوط نسخ و شکسته را هم می نوشته است. سلطانم بانوی صفوی[8]، دختر شاه اسماعیل صفوی و شاگرد دوست محمّد هروی، نستعلیق نویس دیگری است، در عهد قاجار امّ‌سلمه و ضیاءالسلطنه، دختران فتحعلیشاه، در زمره نسخ و ثلث و رقاع نویسان قرار دارند. همچنین، بانو شادملک، دختر محمد سلطان تیموری از خوشنویسان قرن نهم است که در بروشور انجمن از او به غلط با نام «شاه ملک» یاد شده، حال آنکه امضای خود این خوشنویس چنین است. «... شادملک، بنت محمدسلطان...[9]» زینب سلطان[10] و فاطمه سلطان[11] از خوشنویسان قرن دهم فرزندان مقصودعلی شیرازی، از دیگر زنانِ خوشنویس درخور ذکر می‌باشند. بانو ماه‌شرف کردستانی، همسر خسروخان، والی کردستان، از خوشنویسان قرن سیزدهم است که ذوق شعرگویی داشته و «مستوره» تخلص می نموده است و سرانجام بسیاری دیگر از زنان پاك نهاد و قدسی که در کار نوشتن خطوطِ نستعلیق، نسخ، شکسته، کتابت قرآن و دواوین اشعار، و کتب ادعیّه و سایر اشعار و اقوال روزگار گذرانده‌اند، خدایشان رحمت کناد.

ooo

خط شکستهٔ الحمد خانم میترا معنوی راد، با توفیقی نسبی (با توجّه به مدت کوتاهی که به خوشنویسی روی آورده اند) خیرمقدمی مناسب است به بازدید کنندگان نمایشگاه، و از همین خانم هنرمند، سیاه مشقی، با الهام و اقتباس از کار مرحوم «مافی» اجرا شده، که حرف تازه ای است برای گفتن و دیدن و رهیدن از قیودات چلیپایی، کار تازهٔ دیگر نمایشگاه را باید متعلق به خانم زینت قاجار دولو بدانیم. سیاه مشقی با گُل زائد وسط و مرکبِ مشکیِ ناروان، در هردو کار تازهٔ نمایشگاه، حروف، مفردات و کلمات چندی، نازیبایی خود را در سایهٔ تکرار سیاه مشقی پنهان نموده اند. با آرزوی توفیق روزافزون برای این دو بانوی خوشنویس. خطوط خانم الههٔ خاتمی، که همسر خوشنویس جوان، آقای امیر فلسفی می باشند، به طور کلّی خوب و روان و پاکیزه نوشته شده و نسبت به حدود ۶۳ تابلوی موجودِ شرکت داده شده در نمایشگاه نمونهٔ موفّق نستعلیق نویسی در میان زنان خوشنویس ماست. تابلوی یکشب برغم صبح بزندان من بتاب که پوستر نمایشگاه شده بود و تابلو ای صبح سلام... اگرچه از روی تابلو چاپ شدهٔ یکی از خطاطان جوان انجمن خوشنویسان تهران کپی شده است اما با توجّه به یاری‌های اجرایی همسر گرامی شان در زمرهٔ بهترین کارهای ایشان در نمایشگاه است. مقایسهٔ آن تابلوها بویژه با دوتابلو دیگر ایشان، یعنی ای بی نشان محض از که جویمت و بخصوص باتابلوی شقایق‌ها و عاشق‌ها، انسان را به تردید و دودلی می اندازد! آیا به راستی دو کلمهٔ شقایق‌ها و عاشق‌ها را همان دستهایی اجراء کرده است که بقیهٔ آثار را نوشته است؟

به هرحال برای این بانوی محترم خوشنویسی نستعلیق آرزوی موفقیت می کنم.

خطوط شکستهٔ خانم‌ها، سایهٔ سیّد محمد با مرکب قهوه‌ای و دانگ بالا، و خانم سهیلا سُندسی بسیار محکم و با صلابت نوشته شده و در زمرهٔ آثار برجستهٔ نمایشگاه محسوب می‌شوند. آثار خانم‌ها فریبا فلاحیان و فاطمه شجاعی مهر، نیز از گرمی و خوبی بهره ها دارند.

در تابلویی از خانم فریبا آتشکار، حاشیهٔ دورسوخته‌ای که با کاغذ چاپی و روی هم سوار شده ای مورد استفاده قرار گرفته، ابتکار چشم گیری را نشان می‌دهد.

خانم سیدهٔ صغری حسینی با تابلو «بس گشته مسلسل خط تعلیق و رقاع است» و خط شکسته با قلم کتاب و عنوان: آمد بهار عاشقان نیز درخشش خاصّی از خود نشان دادند.

خانم فریبا مقصودی، اگرچه می‌بایستی در دانگ‌های بالا، اندازه‌ها و فاصله‌های خطّ خود را کمتر و جمع‌تر نمایند، امّا در تابلو سیاه مشق: «ای دل به کوی عشق گذاری نمی‌کنی» به راستی از خود رشادت نشان داده اند. چلیپای نستعلیق سه بیتی خانم ازهار شرکاء، نستعلیق چلیپای خانم شهرهٔ امینیان، قطعه شکسته خانم مریم بازارگاد، و بالاخره چلیپای نستعلیق خانم سهیلا قاسمی قابل همچنین در زمره کارهای خوب نمایشگاه به حساب می‌آیند.

در مجموع از ۶۳ تابلوی نمایشگاه حدود ۳۴ تابلو

بصورت چلیپای سه بیتی، نیمه چلیپا، چلیپای کامل و یا بنوعی چلیپای نوشته شده است که همان اسارت فرم‌های منسوخ و کهنه را تداعی می کند، امّا سئوال اساسی این است که چرا، همهٔ بانوان خوشنویس کشور ما در این نمایشگاه، شرکت داده نشده اند؟ در بروشور خود نمایشگاه گفته شده: «... اینك خوشنویسان جامعهٔ نسوان تهران نخستین نمایشگاه مستقل خود را... عرضه می‌دارند» و اگر این سخن درست است که هست، چگونه است که روی جلد بروشور نمایشگاه نوشته شده است: اولین نمایشگاه آثار خوشنویسی بانوان انجمن خوشنویسان ایران؟ چرا نزدیکترین شعبات انجمن خوشنویسان، مثل شهرستان کرج با فاصله‌ای بسیار نزدیك به تهران از تدارك و برپایی نمایشگاه زنان اظهار بی اطلاعی می‌نمایند؟ بهتر است و باید سعی نمود و کاری نکرد که: «فوج فوج زنان ومردان از نوجوان تا میان سال و کهنسال[12]» نسبت به خط و خوشنویسی، بدبین و سرانجام متنفر شوند. پیشنهاد می کنم: به تمامی شعب انجمن در سراسر ایران برنامهٔ برپایی نمایشگاهی از آثار زنان خوشنویس آن مرکز ابلاغ گردد، سپس با تعیین آثار برجسته خوشنویسان زن در هر شهرستان، نمایشگاهی از آثار خوشنویسی همه زنان خوشنویس کشورمان، فی المثل در تهران برگزار گردد.

آنگاه زیبنده است که بگوئیم اولین نمایشگاه آثار خوشنویسی بانوان انجمن خوشنویسان ایران را برگزار نموده ایم. پیشنهاد دیگر این است که: به زنان خوشنویس برجسته کشورمان فرصتی داده شود تا آنها به شورای عالی انجمن خوشنویسان ایران راه پیدا کنند. این کار، از هرلحاظ به ارتقای هنری و معنوی بانوان هنرمند و خوشنویس کشورمان کمك می کند. باآرزوی مجدد برای بهروزی و موفقیت تمامی کسانی که در عرصه هنر خوشنویسی این کشور زحمت می کشند.

مدرّس هنر خوشنویسی ـ خرداد ۱۳۷۲

توضیحات:

۱ـ مقالهٔ خوشنویسی در غیاب نقد به تقّس تقّس افتاده است، به مناسبت سالروز مرگ سهراب سپهری، اطلاعات اول اردیبهشت ماه ۱۳۷۲

۲ـ بروشور چاپ شده از طرف انجمن خوشنویسان ایران با عنوان «اولین نمایشگاه آثار خوشنویسی بانوان»

۳ـ گوهرشاد، باامضای «کتبه العبدالمذنب گوهرشاد غفرله» وفات ۱۰۳۵

۴ـ میرعماد، خوشنویس بزرگ عصر صفوی، زمان شاه عباس (قرن ۱۱) شهادت ۱۰۲۴ هـ . ق

۵ـ در احوال و آثار خوشنویسان، به قلم مرحوم دکتر مهدی بیانی

۶ـ عبدالرشید دیلمی خواهر زاده و شاگرد میرعماد، با تخلص رشیدا «قرن ۱۱ خوشنویس»

۷ـ زیب النساء، خوشنویس قرن ۱۱ تولد ۱۰۴۸ هـ ق، بیانی می گوید: از فرط مناعت در تمام طول عمر همسر نگزید. و در سال ۱۱۱۲ درگذشت.

۸ ـ امضای او، «کتبه سلطانم بنت اسماعیل الحسینی الصفوی» است.

۹ـ قرآنی مُذهب به خط ریحان ورقاع ازوی بیادگار مانده است (آثار و احوال خوشنویسانْ دکتر مهدی بیانی ص۱۰۸۱)

۱۰ و ۱۱ـ فهرست اسامی و آثار خوشنویسان قرن دهم هجری قمری و نقد و بررسی گلستان هنر به قلم فیروز منصوری، احوال و آثار خوشنویسان دکتر مهدی بیانی

۱۲ـ بروشور نمایشگاه

نمایشگاه هنری جمهوری اسلامی ایران در ابوظبی

نمایشگاه هنری جمهوری اسلامی ایران، اواخر اردیبهشت ماه، توسط شیخ سعید بن طحدون آل نهیان عضو هیئت اجرایی حکومت ابوظبی و با حضور جمعی از سفرا، شخصیتهای فرهنگی هنری، روسای نمایندگیهای سیاسی فرهنگی و مسئولین سفارت جمهوری اسلامی ایران در مجتمع فرهنگی ابوظبی افتتاح شد.

در این نمایشگاه مجموعه‌ای از کتب هنری، نقاشی، مینیاتور، خط و نقاشی خط، تئاتر، سینما، معماری اسلامی، همچنین صنایع دستی و فرش و نیز مجموعه‌ای از عکسهای سیاحتی جمهوری اسلامی ایران در معرض تماشای بازدید کنندگان قرار گرفت.

آقای شیخ سعیدبن طحدون آل نهیان ضمن اظهار خرسندی از برپایی نمایشگاه هنری ایران در ابوظبی، از هنرمندان و هنردوستان امارات دعوت کرد تا از نمایشگاه دیدن و بهره برداری کنند. وی اظهار داشت برگزاری این نمایشگاه گامی بسیار مفید در راستای توسعهٔ ارتباطات فرهنگی و هنری بین ایران و امارات خواهد بود.

شیخ سعید آل نهیان باستایش از تاریخ، فرهنگ و هنر ایران، آثار هنری ارائه شده را بسیار زیبا و قابل توجه توصیف کرد و خط فارسی را یکی از خطوط زیبای اسلامی خواند و از اقدامات رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در زمینه معرفی فرهنگ و هنر ایران به جامعه امارات قدردانی نمود.

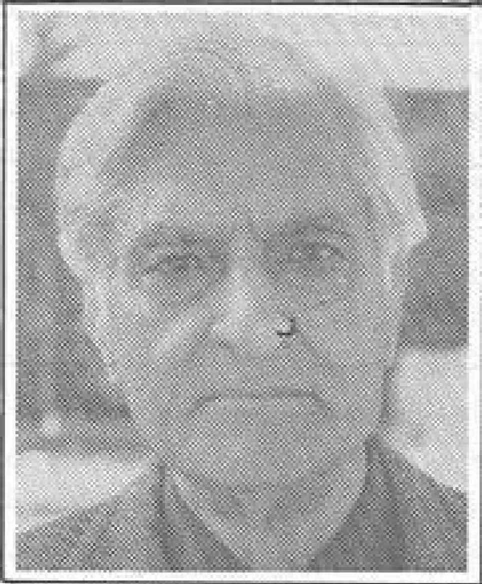
رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی ایران نیز با تشکر از همکاری صمیمانه مسئولین مجتمع فرهنگی ابوظبی و شیخ سعید آل نهیان، از هنرمندان امارات دعوت نمود تا جهت تمایش و عرضهٔ کارهای هنری خود به ایران سفر کنند.

در جریان برگزاری نمایشگاه، گروه تئاتر دانش‌آموزان مجتمع آموزشی امام خمینی (ره) ابوظبی، نمایشی در سالن سینمای مجتمع فرهنگی اجرا کرد و پس از آن فیلم سینمایی پرندهٔ کوچك خوشبختی، ساخته خانم پوران درخشنده به نمایش گذاشته شد.

در ادامه کار نمایشگاه نیز فیلمهای افسانه ساوالان و کشتی آنجلیکا، با ترجمه زیر نویس عربی پخش شد.

شایان ذکر است رسانه‌های گروهی، رادیو و تلویزیون و مطبوعات کثیرالانتشار آن کشور خبر افتتاح و گزارش بازدید مردم از نمایشگاه هنر جمهوری اسلامی ایران را منتشر کردند.

تجلیل از علی اکبر کسمایی



طی مراسمی با حضور جمع کثیری از نویسندگان و دست اندرکاران مطبوعات ایران و نماینده وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در محل دبیرخانه سندیکای نویسندگان و خبرنگاران مطبوعات از نیم قرن تلاش و فعالیتهای مطبوعاتی «علی اکبر کسمایی» روزنامه نگار، نویسنده و مترجم معاصر ایران تجلیل شد.

علی اکبر کسمایی فعالیت خود را از سال هزار و سیصدوبیست با روزنامهٔ اطلاعات شروع کرد که تا امروز بی‌وقفه ادامه دارد. وی در طول پنجاه سال حیات روزنامه نگاری خود هفتاد و یك جلد کتاب نیز تألیف و ترجمه کرده است.

در جریان این مراسم، تنی چند از روزنامه نگاران، پیرامون نقش وی در مطبوعات و همچنین شخصیت روزنامه نگار در جامعه صحبت کردند وضمن تقدیم یك سبد گل به پاس قدردانی از استاد علی اکبر کسمایی، از طرف سندیکای نویسندگان یك «لوح تقدیر» و از طرف کانون خبرنگاران عکاس ایران، یك اثر نفیس هنری به وی تقدیم شد.

نمایشگاه بین المللی کتاب کودکان و نوجوانان «بولونیا»

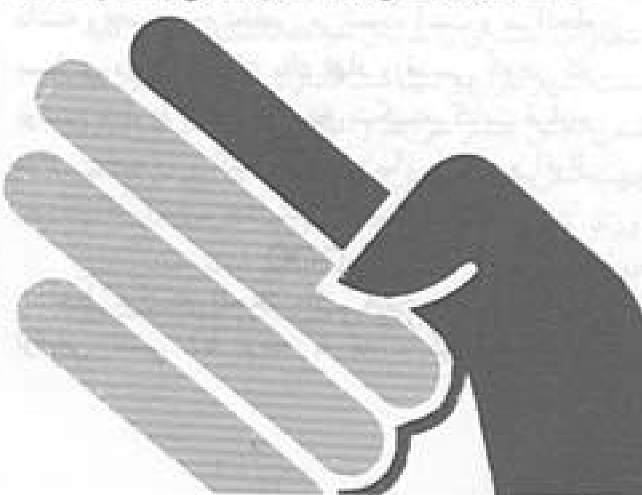
یکهزار و سیصد و شصت و هفت نفر ناشر از شصت و یك کشور جهان طی چهار روز با آثار خود در سی امین نمایشگاه بین المللی کتاب کودکان و نوجوانان «بولونیا»ی ایتالیا شرکت کردند.

این نمایشگاه هر سال با حضور گروهی از ناشران، تصویرگران و کارشناسان ادبیات کودکان و نوجوانان تشکیل می شود.

هفت تن از ناشران ایرانی با عرضهٔ ۴۰۰ عنوان کتاب در این نمایشگاه شرکت کردند.

نمایشگاه آثار گرافیك

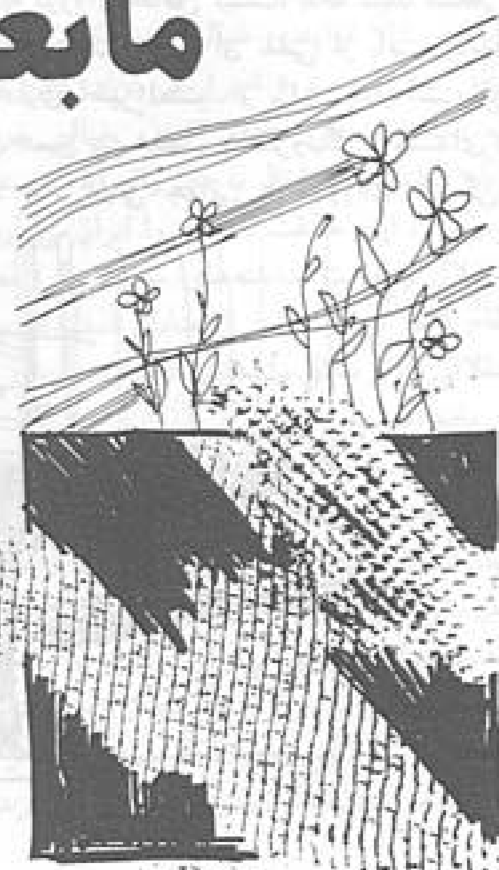
دانشجویان رشته گرافیك دانشکده هنرهای زیبای تهران اقدام به برگزاری نمایشگاهی از آثار گرافیك در محل سالن نمایشگاه دانشکده خود کردند. در این نمایشگاه، که از روز هشتم خردادماه افتتاح شد آثاری خوب و درخور تأمل از دانشجویان این رشته ارائه شد.



● در حاشیهٔ نقد ادبی مدرن

نظریه‌های مابعدساختگرایی

● ترجمهٔ: خیام فولادی تالاری



در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، «ما بعد ساختگرایی» از دل ساختگرایی سر برآورد. برخی از مفسران گمان دارند که تحوّلات نظری اخیر در دورهٔ پیشین نهفته بوده اند. می‌توان گفت که مابعد ساختگرایی صرفاً تفصیلِ مفاهیم ضمنی ساختگرایی است. امّا این سخن کاملا قانع کننده نیست، زیرا بدیهی است که مابعد ساختگرایی می‌کوشد تا از ادعاهای علمی ساختگرایی بکاهد. ساختگرایی تمایلات قهرمانانه به تسلط بر جهانِ نشانه‌های ساختِ آدمی داشت، امّا مابعد ساختگرایی این ادعاها را جدّی نمی‌گیرد و فکاهی و ضد قهرمانانه می‌نماید. ولي، تسخرزدن مابعد ساختگرایی بر ساختگرایی تقریبا تمسخر خود است: مابعد ساختگرایان، ساختگرایانی هستند که ناگاه به اشتباه بودن راه‌های خود پی بردند. آغاز واپس‌روی مابعد ساختگرایانه را حتی در نظریهٔ زبانی سوسور هم می‌توان دید. همان‌گونه که دیدیم، لانگ (langue) جنبهٔ نظام‌مند زبان است که به منزلهٔ شالودهٔ ساختِ گفتار (Parole)، نمونهٔ منفرد گفتار یا نوشتار، عمل می‌کند. نشانه نیز دو وجهی است: دال و مدلول همانند دو روی یك سکه‌اند. امّا، سوسور به این نیز پی برده بود که هیچ نوع پیوند ذاتی بین دال و مدلول وجود ندارد. گاهی یك زبان یك واژه (دال) برای دو مفهوم (مدلول) دارد: در زبان انگلیسی (sheep) دال بر

حیوان و (mutton) اشاره به گوشت همین حیوان است؛ زبان فرانسوی تنها یك واژه (mutton) برای اشاره به این دو مدلول دارد.[۱] گویی زبانهای مختلف از یك سو جهان اشیاء و افکار را به مفاهیم متفاوت (مدلولها) برش می‌زنند، و از سوی دیگر واژه‌های متفاوتی (دالها) برای آن مفاهیم تعیین می‌کنند. به گفتهٔ سوسور، «نظام زبانی زنجیره‌ای از تفاوتهای آوایی است که با زنجیره‌ای از تفاوتهای مفاهیم کلی درهم آمیخته است.» دال «hot» چون با (hit)، (hop)، (hat) و (lot) فرق دارد می‌تواند به عنوان عضوی از یك نظام نشانه‌ای عمل کند. این تفاوتها را می‌توان به مدلولهای مختلف ربط داد. سوسور با این عبارت برجسته کلام خود را پایان می‌دهد که (در زبان فقط تفاوتهای غیرایجابی[۲] وجود دارد.) امّا، پیش از آن که برخطا رویم، بی‌درنگ می‌افزاید که این تنها در صورتی صحیح است که دالها و مدلولها را جداگانه درنظر بگیریم. سوسور به ما اطمینان می‌دهد که هرمدلول به طور طبیعی درپی دال خود است تا واحدی ایجابی را با آن بسازد. تأکید سوسور بر ثبات خاصی در دلالت، ویژگی طبیعی یك متفکر (ماقبل فرویدی) است: گرچه رابطهٔ دال/مدلول دلبخواهی است، امّا تحقق ارتباط کلامی منوط به آن است که دالهایی خاص پیوسته به مفاهیمی خاص متصل باشند، و همین امر موجب می‌شود تا سخنگویان بپندارند که دال و مدلول کلّ یگانه‌ای را تشکیل می‌دهند و هویت معنایی خاصی دارند.

تفکر مابعد ساختگرایی دریافته است که ماهیت دلالت اساساً ناپایدار است. نشانه چیز واحدی با دو سوی، همانند (اتصال) دائمی بین دو لایهٔ متحرك، نیست. سوسور به این پی برده بود که دال و مدلول دو نظام جداگانه هستند، امّا به اندازه ناپایداری واحدهای معنایی به هنگام وقوع همزمان این دو نظام دست نیافت. سوسور، پس از اثبات این موضوع که زبان نظام جامعی مستقل از واقعیات مادی است، کوشید تا مفهومی از پیوستگی نشانه را حفظ کند، گرچه تقسیم نشانه به دو بخش (دال و مدلول) این تلاش را تهدید به عبث بودن می‌کرد. مابعد ساختگرایان به طرق گوناگون دو نیمهٔ نشانه را از هم جدا کرده‌اند.

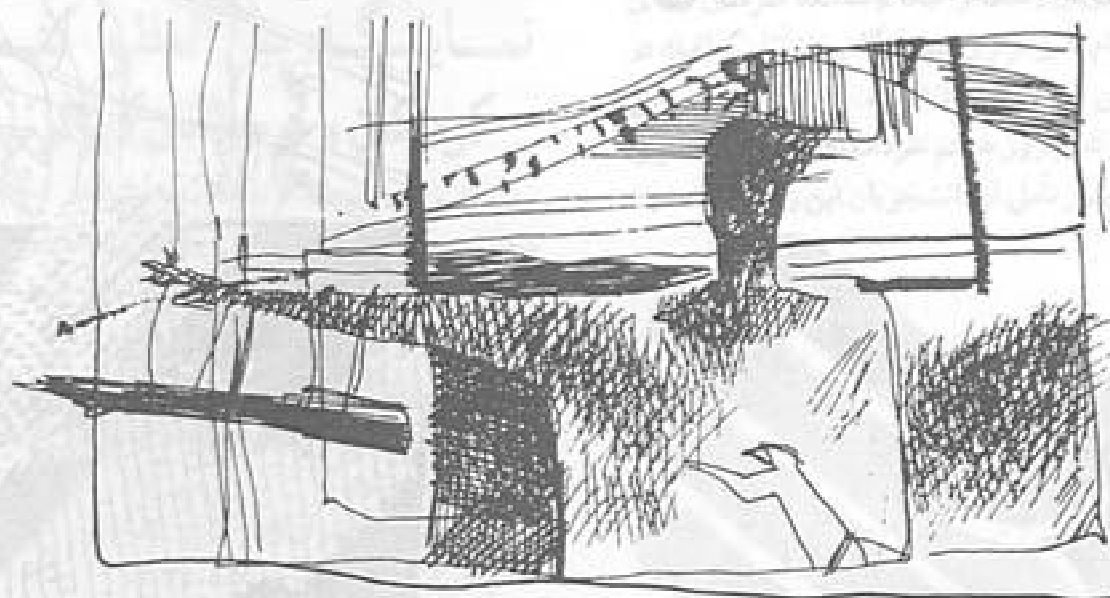
مطمئناً می‌توان پرسید که، آیا هرگاه که به سراغ فرهنگ می‌رویم تا معنای (مدلول) کلمه‌ای (دال) را بیابیم بر وحدت نشانه صحه نمی‌گذاریم؟ درواقع، ارائه معنی درفرهنگها با نوعی تسامح همراه است: نه تنها در برابر هر دال چند مدلول وجود دارد (برای مثال، در مقابل مدخل (crib) مدلولهایی چون آخور، تختِ نوزاد، کلبه، دزدی ادبی، ترجمه ادبی و... را می‌بینیم)، بلکه هر مدلولی خود به دال جدیدی تبدیل می‌شود که می‌توان یك رشته مدلول دیگر برای آن در فرهنگ یافت (مثلاً، در مثال بالا یکی از مدلولهای (crib)، است و این مدلول خود در فرهنگ به مدلولهایی چون محل خوابیدن، بستر رودخانه و کشتزار، چینه و... اشاره دارد). و این فرایند به نحو پایان ناپذیری ادامه می‌یابد، زیرا دالها همانند آفتاب‌پرست در هر زمینهٔ جدیدی رنگ خود را عوض می‌کنند. دالها، بدون توجه به نیازهای منظم مدلولها، به طور مستمر با یکدیگر درمی‌آمیزند و زنجیره‌ها و ترکیبات معنایی جدید می‌آفرینند؛ مابعدِ ساختگرایان کوشش بسیار کرده‌اند تا به چگونگی این فعالیتِ دالها دست یابند.

مابعد نوگرایی و مابعدساختگرایی

منتقدان و مورخان فرهنگی بیست سال گذشته را به بحث در بارهٔ اصطلاح «مابعد نوگرایی» گذرانده اند که به انحاء گوناگون به کار می‌رود تا جریان گسترده‌ای را در هنر، ادبیات و جهان بینی توصیف نماید. برخی آن را صرفاً ادامه و گسترش عقاید نوگرا می‌دانند، حال آن که برخی دیگر هنرِ مابعد نوگرا را کاملاً جدای از نوگرایی کلاسیك می‌پندارند. این مباحث را می‌توان با مباحث مربوط به ساختگرایی و مابعد ساختگرایی مقایسه کرد. دانش پژوهانِ متأخر مابعد نوگرایی اغلب مسائل خود را از دیدگاه تفکر مابعد ساختگرایی نگریسته‌اند. حاصل این نحوهٔ نگرش سربرآوردن علائق مشترکِ خاصی بین مابعد نوگرایان و مابعد ساختگرایان بوده است. علیرغم تنوع روندهای مابعد ساختگرایی و مابعد نوگرایی، شکی نیست که اندیشهٔ مابعد ساختگرایی تا حدّی به همان مسائلی می‌پردازد که مورد علاقهٔ منتقدان مابعد نوگرا، چون ایهاب حسن[۳]، ژان ـ فرانسوا لیوتارد، فردریك جیمسون و جرالد گراف، است. من بنا ندارم تا به تفاوتهای تفسیری این دو گروه بپردازم، بلکه می‌کوشم تا جنبه‌هایی از مابعد نوگرایی را که شبیه تفکر مابعد ساختگرایی است روشن سازم.

نظریه پردازان بسیاری به چگونگی ردّ مفاهیم نوگرایی، چون نخبه سالاری، پیچیدگی صوری و مسخ، (در آثار نویسندگانی چون تی.اس.الیوت، ییتز، جویس، کنراد و غیره) توسط نویسندگان مابعد نوگرا توجّه کرده‌اند. حسن «ناانسانی شدن هنر» نوگرایی را با مفهوم «ناانسانی شدن کره زمین و سرنوشت انسان» مقابله می‌کند. جویس در تسلط بر هنرِ غیرشخصی «توانای کل» است، حال آنکه بِکت در کمینه گرایی در هنر نمایشی «توانمند» جلوه می‌کند. نوگرایان به نحو اسف‌انگیزی قهرمانی هستند، درحالی که مابعدِ نوگرایان فرسودگی را بیان می‌کنند و «منابع پوچی را می‌نمایانند». حسن، در شِبه نقد، فهرستی از تفاوتهای مابعد نوگرایی را با نوگرایی برمی‌شمرد. این فهرست موارد زیر را در بر دارد: «ضدنخبه سالاری، ضد اقتدارگرایی، پراکندگی نَفْس، مشارکت، هنر عوامانه، اختیاری و بی‌قانون می‌شود. جالب توجه،... و طنز نمایشی است افراطی از خودخوری و اُفت معنا». برخلاف تجربه‌گرایی پیچیدهٔ نوگرایی، ساختارهای مابعد نوگرایی «باز، گسسته، فی‌البداهه، نامتعین، یا تصادفی هستند».آنها زیباشناسی سنتی «زیبایی» و «وحدت» را نیز رد می‌کنند. حسن، با اشاره به نوشتهٔ معروفی از سوزان سونتاگ، می‌افزاید که آنها «مخالف تفسیر» هستند. تمام این دیدگاه‌های نظریهٔ مابعد ساختگرایی در این فصل مورد بحث قرار می‌گیرند. امّا جان کلام در بارهٔ همهٔ این دیدگاه‌ها، همان نبودن تمرکز است. به گمان بسیاری، مابعد نوگرایی از معنای عمیق **عدم قطعیت هستی شناختی**[۴] ناشی می‌شود. ضربه‌ای که براثر مواجهه با پدیده‌های غیرقابل تصور (آلودگی، کشتار جمعی، مرگ «خویشتن») بر پیکر آدمی وارد می‌شود به از دست رفتن ملاکهای ثابت سنجش می‌انجامد. دیگر نه جهان دارای وحدت، انسجام و معنی است و نه خویشتن. جهان و خویشتن از بنیاد «نامتمرکز» شده‌اند. این بدان معنا نیست که داستان مابعد نوینی، نظیر آثار بِکت، سراسر غم‌انگیز است. بلکه، همان‌گونه که برخی از نظریه‌پردازان اظهار کرده‌اند، تمرکز زدایی زبان در این آثار خود باعث آفرینش داستانهایی سراسر شوخی و هزل آمیز شده است. خورخه لویی بورخس استاد این شیوه است. نوشته‌های او از لحاظ وفور کلام مابعد ساختگرایی با نوشته‌های رولان بارت یا جی. هیلیس میلر برابری می‌کند. درواقع یك همگرایی ملموس بین داستان و نظریهٔ نقد وجود دارد. همان گونه که نویسندگان مابعد نوگرا با ترکیب اَشکال و درهم آمیختن حوزه‌های مختلف، هرگونه مرز قابل تصور کلام را می‌شکنند، مابعد ساختگرایان نیز تمایز بین ترتیب سنتی کلام (نقد، ادبی، فلسفی، سیاسی) را منکر می‌شوند و بدین نحو عرصه‌ای فاقد نظم ـ «متن عام» ـ به وجود می‌آورند.

دو مقالهٔ مهم در بارهٔ مابعد نوگرایی در Review) توسط فردریك جیمسون (۱۹۸۴) و تری ایگلتون (۱۹۸۵) منتشر شد. جیمسون معتقد است که مابعد نوگرایی همانند دیگر سبکها متعلّق به دوره‌ای خاص نیست، بلکه سبك مسلطی است که اهمیت خاص آن ناشی از بافت جامعهٔ سرمایه‌داری اخیر است. او براین باور است که پیوندی عمیق بین صنعت «الکترونیکی و هسته‌ای» اقتصاد چند ملّیتی جهانی با تصورات ناهمگن،



ناپیوسته و سطحی فرهنگ مابعد نوگرایی وجود دارد. این فرهنگ مرزی را که هنر نوگرا بین فرهنگ متعالی و فرهنگ توده قائل بود محو کرده است. جیمسون به شیفتگی مابعد نوگرایی به چشم‌اندازهای کاملاً نازل هنر عوامانه، به سریالهای تلویزیونی و شیوهٔ ساده نویسی برای خوانندگان، به آگهیهای تبلیغاتی و مُتلها، به برنامه‌های نمایشی آخر شب و فیلمهای درجه دوّم هالیوود و به داستانهای تکان دهنده اشاره می‌کند. فرهنگ تجاری دیگر به سبک و سیاق جویسی «نقل قول» یا هجو نمی‌شود بلکه مستقیماً با هنر مابعد نوگرایی می‌آمیزد. اثر آندی وارهول نفوذ متقابل آثار زیبا شناختی و آثار جالبِ توجّه را برهم نشان می‌دهد. جیمسون اظهار می‌دارد که «تقلید» ویژگی رایج این فرهنگ است: «محو فاعل شناسایی(۵)» (بخش بعد، مربوط به آراء بارت، را مطالعه کنید) هنرمند را از داشتن سبک فردی باز می‌دارد و تقلید بی‌قصد و غرض یا کنایه‌آمیز از سبکهای گذشته را وامی‌گذارد. جیمسون نظر خود را در باره «حسرت گذشته» در هنر بدین ترتیب خلاصه می‌کند: «رویکرد به زمان حال از طریق زبان هنری تمثالی، یا تقلید از گذشته به صورت قالبی، به زمان حال واقعیت، و به تاریخ کنونی فریبندگی و فراخی و بُعد یك سراب خوش‌نما را می‌بخشد.» هنر مابعد نوگرا دیگر قادر نیست گذشته‌ای واقعی را بنمایاند، بلکه صرفاً می‌تواند افکار و قالبهای ذهنی ما را در بارهٔ گذشته به شکل تاریخ «عامه پسند» ارائه کند.

ایگلتون در مقالهٔ خود همگرایی هنر و کالا را در سرمایه داری اخیر دنبال می‌کند. تحلیل مارکس در بارهٔ پول و ارزش مبادله مفهومی از «بت سازی کالا(۶)» را در بر داشت. «بت سازی کالا» به فرایندی رمزی اشاره دارد که طی آن کار انسان به فرآورده‌های ساخت او مبدّل می‌شود: ارزشی که زمان کار صرف شده به فرآورده‌ها می‌بخشد به مثابهٔ ویژگی عینی و مستقلِ خود فرآورده‌ها تلقی می‌شود. این ناتوانی در شناخت حقیقی فرآورده‌ها، ریشهٔ استثمار و از خودبیگانگی اجتماعی است. ایگلتون «بت سازی» را به منزلهٔ مقوله‌ای زیبا شناختی می‌انگارد؛ فرایند بت‌سازی کالا فرایندی خیالی است که بر واقعیت مستقل کالای مصنوع اصرار می‌ورزد. ذهن مسخ شدهٔ انسان استقلال عینی آفریدهٔ خیالی خود را می‌پذیرد. ایگلتون، با نظر به «غیرواقعی» بودن عمیق هنر و کالا، این حقیقت تاریخی را ابراز می‌دارد که «استقلال و هویت ساخته‌های مابعد نوگرا معلول ادغام کامل آن در نظامی اقتصادی است که چنین استقلالی را، در شکل بت سازی کالا، دستور روز خود قرار داده است.»

بدیهی است که به تعداد نظریه پردازان، مابعد نوگرایی وجود دارد، امّا، در این باره کمتر می‌توان تردید کرد که جهان بینی‌ای که ما توصیف کرده‌ایم با جهان‌بینی تلویحی بسیاری از متفکران و منتقدان مابعدساختگرایی همپوشی دارد. تردید در بارهٔ همهٔ «الگوهای عمیق»، تمرکززدایی جهان و خویشتن، ردّ زیباشناسی نخبگان و صورت گرایی تجربی، از بین بردن همهٔ مرزهای تعقلی، زدودن مرزهای بین فرهنگ متعالی و پَست و هنر و کالا، و مقاومت در برابر معنا و تفسیر، همگی موضوعاتی مابعد ساختگرایی هستند.

پانوشتها

۱ ـ جدول زیر تفاوت زبانها را در تعیین دال و مدلول و پیوند آن دو را با هم بهتر نشان می‌دهد. در این جدول یك شخص، به نام آقای x، به عنوان مصداق دالها درنظر گرفته شده است. (این جدول از کتاب «زبان و تفکّر»، نوشتهٔ دکتر محمدرضا باطنی، گرفته شده است، که البته تغییراتی درآن داده شده است).

دال	مدلول	مصداق
داماد Groom	مردِ تازه زن گرفته	آقای x
داماد Son - in - law	شوهرِ دختر	
داماد brother - in - law	شوهرِ خواهر	

همان‌طور که از جدول فهمیده می‌شود، یك واژه (داماد) در زبان فارسی یك دال است که سه مفهوم (مدلول) در بر دارد و آقای x می‌تواند مصداق همهٔ آنها باشد. امّا در زبان انگلیسی سه دال متفاوت برای اشاره به این سه مفهوم لازم است؛ به علاوه، یك دال نیز خود از سه واژه (brother - in - law) تشکیل شده است. (این مباحث باعنوان «نسبیت زبانی» بررسی شده‌اند).

۲ ـ without positive terms (ارتباط غیرایجابی). پیوند غیرایجابی دال و مدلول حداقل چهار مبحث جداگانه را در بر می‌گیرد:

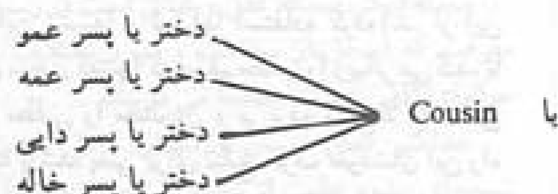
الف ـ پیوند دالها و مدلولها دلبخواهی است. حتی نام آواها، مثل شرشر، قدقد، عوعو،...، نیز از این قاعده به طور کامل برکنار نیستند.

ب ـ لزوماً دالهای متفاوت به مدلولهای متفاوت اشاره ندارند. (هم معنایی).

ج ـ لزوماً یك دال به یك مدلول دلالت نمی‌کند. (چند معنایی).

د ـ زبانها از ظرفیت دالهای ممکن خود بهره نمی‌گیرند. (چنانچه پیوند دال و مدلول ایجابی می‌بود، زبانها فاقد دال برای مفاهیم شناخته شده نمی‌بودند:

برای مثال، او ‹ she / he › یا



نبودِ دال برای مدلولهای فوق خود مؤید دلبخواهی بودن پیوند دال/مدلول است که در مبحث «نسبیت زبانی» بررسی می‌شود).

3- Ihab Hassan
4- Ontological uncertainty
5 - disappearance of the subject
6- Commodity fetishism



مباحثی پیرامون شناخت واقعی «حافظ»

استاد مرتضی مطهری ● بخش دوم

پس قضیه چیست؟ قضیه را از خود عرفا باید پرسید. به عقیدهٔ بنده رمز گفتن و ذو وجوه سرودن اینها دو دلیل داشته که یك دلیلش در کلمات عرفا نیامده است. ولی حتماً بی‌اثر نبوده و آن اینست که شعر و ادب و فصاحت و بلاغت و زیبائی بیان خودش یك وسیله‌ایست برای بهتر رساندن هر پیام! حالا پیام هر چه می‌خواهد باشد یك نفر سیاسی هم اگر بخواهد پیام سیاسی خودش را بهتر به مردم برساند با شعر و ادب آمیخته می‌کند و شما می‌بینید یك شعر عالی به اندازهٔ صد کتاب در مردم اثر می‌گذارد یعنی آن زیبائی شعر، در تأثیر بخشی بیشتر مطلب اثری بسزا دارد. خود قرآن کریم از همین معنی استفاده کرده یعنی قرآن هنر را در خدمت پیام الهی قرار داده و این امتیاز در قرآن عامل فوق العاده مؤثری در پیشرفت و پیشبرد اهداف قرآن بوده و می‌بینیم که یك جهت اعجاز قرآن در فصاحت و زیبائی آنست.

عرفا هم برای پیام عرفانی خودشان از زیبائی ادب و از این تشبیها و تمثیلها استفاده کرده‌اند. از این رمزی سخن گفتنها که مسلم مطلب را زیباتر می‌کند، تا اینکه مطلبی را مغشوش و بی‌پرده بگویند که لطفی نداشته باشد. یعنی برای تبلیغ حرف خودشان این راه را انتخاب کرده‌اند.

و دلیل دیگر آنست که همانگونه که در شعرهای شبستری هم بود این معانی لفظ ندارد الفاظ بشر کوتاه است از افادهٔ این معانی. و تنها افرادی می‌توانند این معانی را درك کنند که خودشان وارد این میدان باشند و وارد این وادی و این عالم باشند اینست که اینها تصریح می‌کنند که عشق قابل بیان نیست زبان عشق زبان بیانی نیست حافظ خودش هم روی این مطلب در خیلی جاها تصریح می‌کند مثلاً در یك جا می‌گوید که:

ای آنکه به تقریر و بیان دم زنی از عشق
ما با تو نداریم سخن خیر و سلامت

و جای دیگر صریح‌تر می‌گوید:

سخن عشق نه آنست که آید بزبان
ساقیا می ده و کوتاه کن این گفت و شنود

عرفا معتقدند که این مطلب با بیان صریح گفتنی نیست فقط باید به رمز گفته شود و افرادی هم می‌توانند درك بکنند که اهل راه و اهل سلوك باشند غیر از اینها کسی نمی‌فهمد بقول مولوی زبان مرغان «منطق الطیر» است. کسی فقط می‌داند که علمناه منطق الطیر باشد دیگر کسان اصلاً نمی‌توانند در این حریم وارد بشوند بنابراین با زبان خود گفته‌اند که این معانی زبان ندارد که گفته بشود زبانش همین هاست یعنی زبان، زبان رمز است. اگر بخواهند مطلب را بصورت غیررمزی بگویند همه به گمراهی می‌افتند و به اشتباه درمی‌آیند.

عرفا معتقدند که این راه را نه با قدم فکر و عقل می‌شود پیمود و نه با بیانی که آن بیان مال فکر و عقل است می‌توان تقریرش کرد مطلبی را که از خود حافظ قرینه می‌آورم سالها پیش به ذهنم آمده و هنوز هم به عقیدهٔ خود باقی هستم.

حافظ غزلی عارفانه دارد که غزلی بسیار عالی است در این غزل من شدیداً معتقدم که حافظ مخاطبش بوعلی است. بوعلی در آخر اشارات نمطی دارد که آخرین نمط نیست ماقبل آخر است بنام «مقامات العارفین» و انصافاً اینکه یك حکیم توانسته مقامات العارفین را اینطور بیان نماید خیلی عالی است و واقعاً شاهکاری است از این حکیم. ولی البته عارف قبول ندارد که یك حکیم با قدم حکمت و فلسفه بتواند به معانی و رموز عرفان و سلوك پی ببرد و لذا عقل و فلسفه را نفی می‌کند و می‌گوید.

عارف از پرتو می راز نهانی دانست
گوهر هرکس از این لعل توانی دانست

عارف آن راز نهان را فقط از پرتو می، توانست بداند و معلوم است که از می عارفانه مقصود چیست.

قدر مجموعهٔ گل مرغ سحر داند و بس
که نه هر کو ورقی خواند معانی دانست

مرغ سحر مقصود همان روح عارف است که سحرخیز است. در موضوع سحرخیزی و مناجات شب، و گریهٔ شب هیچ کس از حافظ بهتر سخن نگفته است بقدری سوزناك، بقدری مؤثر و خودش مرد شب‌زنده‌داری و سحرخیزی بوده و مکرر هم تصریح می‌کند که هر چه من دارم از سحرخیزی دارم.

قدر مجموعهٔ گل مرغ سحر داند و بس
که نه هر کو ورقی خواند معانی دانست

از کتاب خواندن این مقامات بدست نمی‌آید از کار مرغ سحر بدست می‌آید از سلوك از مناجات از تهذیب نفس از تضرع، از زاری از ناله و ندبه کردن، از رفتن به درگاه الهی فقط از اینها پیدا می‌شود.

عرضه کردم دو جهان بردل کار افتاده
بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست
آن شد اکنون که زابنای عوام اندیشم
محتسب نیز در این عیش نهانی دانست
سنگ و گل را کند ازیمن نظر لعل وعقیق
هر که قدر نفس باد یمانی دانست

و در بیت بعد می‌گوید:

ای که از بستر عقل آیت عشق آموزی
(ای بوعلی) ای که از بستر عقل، مقامات العارفین می‌نویسی
... ـ ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست!

۴

در جلسات پیش آنچه را بحث کردیم در واقع جنبهٔ مقدمه‌ای داشت برای آنچه که از این به بعد بحث خواهیم کرد یعنی همان نفس عرفان حافظ که مقصود بیانات و اشارات عرفانی است که در اشعار حافظ آمده.

جلسات گذشته همه برای اثبات و یا لااقل رفع مانع از این مطلب بود که اساساً حافظ را ما به عنوان یك عارف بشناسیم یا نه؟ دیوان حافظ را ما یك دیوان عرفانی بدانیم یا خیر؟ و عرض کردم از وقتی که حافظ از دست هم تیپهای خودش یعنی عرفا خارج شده و افتاده به دست ادبا و ادبیاتیها و بدتر از آن به دست روزنامه‌نویسها و امثال اینها بکلی مسخ شده و یك چیز دیگر شده است.

جلسات گذشته برای این بود که یك اندازه‌ای چهرهٔ واقعی حافظ را بتوانیم نشان بدهیم و یا لااقل آن پرده‌هائی که برچهرهٔ منورش کشیده شده تا حدودی عقب بزنیم.

البته لازم بود و هست که ما آن سلسلهٔ بیاناتی که در حافظ هست که هم آنها سبب شده یا لااقل بهانه‌ای بدست می‌دهد که افرادی حافظ را آنچنان تفسیر بکنند در این بخش توضیح بدهیم و بگوئیم از حیرتی که در

حافظ است مقصود چیست؟ آیا همین است که اینها می گویند؟ آیا واقعاً حافظ یك انسان جبری گرا بوده؟ با همهٔ لوازم و عوارضش؟ آیا در باب می و معشوق، شراب و شاهد، مقصودش چه بوده؟ و چه هدفی از این سخنان داشته؟ از مسئلهٔ دم غنیمت شمردن و بدبینی به آینده منظورش چیست؟ و مدحهای او واقعاً چه معنی داشته.

ما دیدیم که همهٔ اینها در کلمات حافظ به مقدار بسیاری هست و حتی برخی معانی از قبیل دعوت به گدائی و دریوزگی و از این مسائل؛ و در بسیاری از جاها آن روش به اصطلاح یزیدی گری یعنی مقایسه کردن میان این عیاشی های ظاهری و میان عبادات و بعد ترجیح دادن اینها برآنها همهٔ این مضامین در اشعار حافظ هست شاید از یك نظر مناسب بود که ما الان به توضیح آنها بپردازیم ولی نه تا ما این مراحل دیگر را طی نکنیم بهتر است به توضیح آنها نپردازیم یعنی بعد از طی این مراحل، آنها بهتر قابل توضیح اند.

در جلسات پیش عرض کرده ام که عرفان دو جنبه دارد یکی جنبهٔ نظری و دیگری عملی، یعنی یکی جهان بینی عرفانی است که عرفان در مقابل همهٔ مکتبهای فلسفی جهان از خود یك جهان بینی خاصی دارد یعنی یك دید خاص در بارهٔ هستی دارد که با دید هر تیپی از تیپهای فلاسفه مختلف است این را اصطلاحاً می گوئیم عرفان نظری. نوع دوم عرفان، عرفان عملی است. عرفان عملی یعنی طریقت و سیر و سلوك انسان بسوی حقیقت، بسوی خدا، که این خودش یك نوع روانشناسی خاصی است که به عقیدهٔ خود عرفا تا کسی وارد این عوامل نباشد آنها را نمی تواند درك بکند. از عهدهٔ یك فیلسوف یا یك عالم یا یك روانشناس مادی که با مقیاسهای مادی بخواهد تحقیق بکند درك این مراحل نامیسر و ناممکن است.

عرفان نظری بی شباهت به فلسفه نیست. جهان بینی است. منتهی یك جهان بینی است که اصل بینش، بینش اشراقی و قلبی و معنوی است لیکن بیانش، بیان فلسفی است نه اینکه بینش اش هم بینش فلسفی است. بینش، بینش اشراقی است منتهی به بیان فیلسوفانه.

همانطور که عرض کردم کسی که در جهان اسلام این کار را کرد و دیگران دنبال او را گرفتند، محی الدین عربی است. از زمان محی الدین عربی است که به اصطلاح جهان بینی اشراقی و عرفانی یك نوع بیان فلسفی پیدا کرد حالا ما بگونه ای مختصر اصول این جهان بینی عرفانی را عرض می کنیم که چه چیزهائیست.

محور جهان بینی عرفانی وحدت وجود است این نکته را مخصوصاً توجه بفرمائید چون بیان فلسفی وحدت وجود در دوره های اخیر رایج شده اما همانطور که عرض کردم وسیلهٔ محی الدین و شاگردانش بیان گشته است.

بعضیها خیال می کنند که عرفان قبل از محی الدین اصلاً وحدت وجود درش نبوده و بقول برخی وحدت شهود بوده نه وحدت وجود و وحدت وجود اساساً یك فکری است که بعدها پیدا شده ولی این غلط است درست نیست. قبل از محی الدین هم وحدت وجود بوده منتهایش بنام وحدت وجود نبوده عرفای دیگر آن را به بیان دیگر ذکر می کرده اند بدون آنکه نام وحدت وجود به آن بدهند. نه صرف وحدت شهود است و نه وحدت وجود. منتهایش وحدت وجود ـ بیان فلسفی همان مطلبی است که آنها از قدیم در بینش خودشان به آن معتقد بوده اند. مثلاً عارفی چون عطار تحت تأثیر محی الدین نیست چون زمانش تقریباً معاصر با محی الدین است و شاید کمی جلوتر از محی الدین هم باشد و به فرض اینکه معاصر با محی الدین هم باشد او را درك نکرده و فلسفهٔ محی الدین و فکر محی الدین باو نرسیده ولی هرکس آثار عطار را بخواند می بیند وحدت وجود بدون آنکه نام وحدت وجود آمده باشد به شدت در مکتب عطار آمده است پس بنابراین اساس و محور بینش عرفانی همان وحدت وجود است.

مسئلهٔ دیگر وحدت تجلی است یعنی اینکه جهان با یك تجلی حق بوجود آمده است در مقابل نظریهٔ فلاسفه و متکلمین که به شکل دیگر است و بعد توضیح می دهم.

مسئلهٔ دیگر در جهان بینی عرفانی راز خلقت جهان است که آنها خلقت تعبیر نمی کنند تجلی تعبیر می کنند راز خلقت که به تعبیر آنها تجلی است عشق است جهان از عشق بوجود آمده است و با نیروی عشق باز می گردد اینها تکیه می کنند بر یك حدیث قدسی:

«کنت کنزاً مخفیاً فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکی اعرف» و این مطلب را که (فأحببت ان اعرف) یعنی اصلاً می خواستم خلق کنم چون می خواستم که معروف باشم این را پایهٔ حرفهایشان قرار داده اند و سخن های استوار و اصیل هم بسیار در این زمینه گفته اند. در صورتی که ما می دانیم که در بیان فلاسفه حتی فلاسفهٔ الهی مسئلهٔ علم هست و در واقع در آنجا باز عقل و علم نقش خودش را بازی می کند اما در عرفان عشق نقش اساسی را در خلقت بازی می کند.

مسئلهٔ دیگر حیات و تسبیح عمومی موجودات و به تعبیر آنها سریان عشق است در جمیع موجودات. ذره ای در جهان نیست که از آنچه که آنها آن را عشق، عشق بحق می نامند خالی باشد.

مسئلهٔ دیگر عدل و زیبائی و توازن کامل در عالم و جهان است البته این عالم و جهان که آنها می گویند چون دیگران که آن را مغایر با ذات حق می بینند آنها نمی بینند. بهرحال جز جمال و جز زیبایی و عدل در جهان چیز دیگری حکمفرما نیست یعنی عالم، مظهر جمال است. مظهر جمال حق است و مظهر جلال حق است، مظهر جمال و جلال است. ولی بهرحال نقص و نبایستن در کار جهان هیچ وجود ندارد.

مسئلهٔ دیگر بازگشت اشیاء است بحق. اشیاء از همان مبداء که بوجود آمده اند از همانجا که آمده اند به همانجا باز می گردند و این معاد در تعبیر عرفانی است. مولوی می گوید که:

جزءها را رویها سوی کل است
بلبلان را عشق با روی گل است
آنچه از دریا، به دریا میرود
از همانجا کامد آنجا میرود
از سر که سیل های تندرو
وز تن ما جان عشق آمیز رو

البته اینان هر موجودی را مظهر اسمی از اسماء حق می دانند و می گویند اشیا از همان اسمی که بوجود آمده اند به همان اسم هم بازمی گردند. پس مسئلهٔ دیگر در جهان بینی عرفانی مسئلهٔ معاد است با تعبیر خاص عرفا.

و حالا راجع به انسان، انسان در جهان بینی عرفانی نقش فوق العاده عظیمی دارد تا آنجا که انسان عالم کبیر است و جهان عالم صغیر نه آنکه جهان عالم کبیر است و انسان عالم صغیر! قضیه برعکس است آن شعرهای مولوی ناظر براین زمینه است که:

چیست اندر خم کاندر نهر نیست
چیست اندر خانه کاندر شهر نیست
این جهان خم است و دل چون جوی آب
این جهان حجره است و دل شهر عجاب

در مورد انسان ـ انسان را چون مظهر تام و تمام اسماء و صفات الهی می دانند و مظهر اسماء حق می دانند و به تعبیر دینی و قرآنی او را خلیفة الله الاعظم می دانند و مظهر روح خدا می دانند اینست که برای انسان یك مقام والایی قائل هستند که دیگر هیچ مکتبی آنچنان مقام را برای انسان در جهان قائل نیست در همین زمینه یعنی در زمینهٔ انسان آنوقت سخنان شیوا و پرشوری دارند مانند نظریهٔ «انسان کامل» این نظریهٔ انسان کامل را به این تعبیر برای اول بار محی الدین ابراز کرده یعنی این تعبیر مال محی الدین است. والا معنی مال محی الدین نیست بعد از محی الدین عرفای دیگری هم در این زمینه کتاب نوشته اند مثل الانسان الکامل «نسفی» و دیگران که بعد در تعبیرهای فرنگی ابرمرد از همین انسان کامل عرفا گرفته شده ولی انسان کامل عرفا با انسان کامل حکماء و انسان کامل علمای امروزی و مکتب های مختلف از زمین تا آسمان فرق می کند. راستی انسان کامل کیست؟ و کمال انسان در چیست؟ این مسئلهٔ بسیار جالبی است که اگر مکتب های مختلف فلسفی، عرفانی، فلسفی الهی، فلسفی مادی، امروزی، قدیم، جدید، در این موضوع با هم مقایسه بشود خیلی جالب از کار درخواهد آمد.

یك مسئلهٔ دیگر که عرفا روی آن خیلی تکیه دارند و امروز تازه این فلسفه های جدید اروپایی روی آن تکیه می کنند ـ البته با مقدمات سستی که از حرف های خودشان درمی آید در واقع تقلیدی از مشرق زمینی ها درمی آورند و در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم روی آن تکیه می شود ـ مسئلهٔ غربت انسان است که انسان در این جهان یك موجود غریب است و یك موجود تنهاست! یك موجودی است که با اشیاء دیگر نامتجانس است یعنی احساس عدم تجانس می کند با همه اشیای دیگر. که اینهم خودش یك موضوع بسیار والائی در عرفان است آری مسئلهٔ «غربت انسان».

مسئلهٔ دیگر، مسئلهٔ عقل و عشق است در رسیدن به معرفت که اینجا باز مخاطب و مورد اختلاف عرفا، حکمای الهی هستند حکما می گویند:

حداکثر کمال انسان و انسان کامل آنست که نسخه ای بشود علمی از مجموع جهان! پس با علم، انسان کامل می شود. وقتی انسان فیلسوف شد و یك تصور صحیح و جامع از کل عالم و از نظام عالم داشت این عقلش به کمال رسیده و جوهر انسان هم همان عقل است و غیر از این چیز دیگری نیست و کمالش آنست!

ولی عرفا هرگز به چنین حرفی معتقد نیستند و هرگز کمال انسان را در کمال عقلش نمی‌دانند کمال انسان را در این می‌دانند که انسان به تمام حقیقت وجودش سیر بکند بسوی حق تا ملحق بحق شود.
(یا ایها الانسان انك کادح الی ربك کدحاً فملاقیه)
برای رسیدن به این مقام حکیم قهراً از عقل کمك می‌گیرد و از استدلال. ولی عارف استدلال را تحقیر می‌کند و از مجاهده و ریاضت و تهذیب نفس و عشق و سلوك و از این نیروها مدد می‌گیرد و آن راه را کافی نمی‌داند و جایز الخطا می‌داند که می‌گوید:

«پای استدلالیان چوبین بود»

اینها روی‌هم‌رفته اصول و اموری است که مربوط به جهان بینی عرفانی می‌شود. حالا این اصول را یك بیك تا حدی که وقت اجازه بدهد شرح می‌دهم.

اول می‌آئیم سراغ مسئله وحدت وجود که گفتیم محور جهان بینی عرفانی است اصلاً وحدت وجود چیست؟ وحدت وجود از آن اندیشه‌هایی است که کمتر کسی به عمق این اندیشه پی برده و پی می‌برد این را دیگر بدون تعارف باید گفت بعضی به هر چه که می‌رسند فوراً می‌گویند وحدت وجود! اینهم یك وحدت وجود! حالا ما با لفظش کار نداریم. ممکن است هر مکتبی را اسمش را بگذارند وحدت وجود! اما ببینید مثل اصالت وجودی است که در اگزیستانسیالیسم الان دارند می‌گویند، ما خودمان در فلسفهٔ اسلامی مبحث گسترده‌ای داریم بنام اصالت وجود، یك چیزکی هم اینها دارند خوب اسمش را می‌خواهند بگذارند اصالت وجود کسی دعوا ندارد یعنی در انحصار کسی نیست و بنام خودش کسی ثبت نکرده است. بسیار بسیار کمند افرادی که بتوانند تصور صحیحی از وحدت وجودی که عرفا دارند داشته باشند از مستشرقین گرفته و غیر مستشرقین شما می‌بینید همیشه مستشرقین وعده‌ای از غیر مستشرقین خودمان این وحدت وجود را چیزی تعبیر می‌کنند بنام حلول و اتحاد در صورتی که حلول و اتحاد ضد وحدت وجود است. بقول شبستری:

حلول و اتحاد اینجا محال است
که در وحدت دوئی عین ضلال است

منتهایش می‌گوید خوب اگر اتحاد نیست حلاج چطور گفته است: اناالحق پس معنی اناالحق اتحاد است خیر آقا اناالحق همه جا اتحاد نیست، نه اتحاد است و نه حلول.

مرحوم فروغی در سیر حکمت در اروپا هر جا هر مسئلهٔ فلسفی که غامض و پیچیده بنظرش می‌رسد می‌گوید این یك نوع وحدت وجود است. یعنی چون این وحدت وجود برای او یك امر نامفهومی بوده پس به هر نامفهومی که رسیده گفته است این نوعی وحدت وجود است در صورتی که بعضی مسائل که او گفته «نوعی وحدت وجود است» اصلاً ربطی به وحدت وجود ندارد مثلاً در باب کلیات یك کسی یك نظری داده فروغی می‌گوید: این نوعی وحدت وجود است.

ببینید وحدت وجود تعبیرات مختلفی دارد البته یك کثرت وجود است که خیلی روشن است. انسان می‌گوید که خوب موجودات متعدده کثیره متباینه‌ای هستند که یکی انسان است. یکی حیوان است. حیوان هم مختلف است. یکی جن است و یکی ملك است آن موجود نبات است و آن یکی هم جماد. موجوداتی که بالذات از یکدیگر متباین هستند و به تعبیر نهج البلاغه بینونیتشان بینونیت عزلی است، منعزل از یکدیگر، و وجود هر موجودی با وجود هر موجود دیگر بالذات متباین است تصور اکثر فیلسوفان و غیر فیلسوفها هم همین است.

گاهی می‌گویند وحدت وجود و بگونه‌ای می‌گویند که متوسطین از عرفا هم همان حرف را می‌زنند و آن اینست که وحدت وجود یعنی وجود منحصر است به وجود حق (لیس فی الدار غیره دیار) اما به این معنا که هر موجودی غیر از خدا، هر چه باشد و از عظمت هر چه داشته باشد سرانجام یك موجود محدودی است، ذات حق وجود لایتناهاست! کمال لایتناهی است! عظمت لایتناهی است! قدرت لایتناهی است! جمال لایتناهاست. موجودات را با یکدیگر اگر مقایسه بکنیم یکی بزرگتر است و یکی کوچکتر. مثلاً یك نهر را با یك دریا وقتی مقایسه می‌کنیم خوب دریا بزرگ است و نهر کوچك. محدود با محدود می‌تواند با همدیگر نسبت داشته باشد. اما محدود با نامحدود اصلاً نسبت ندارد انسان هم در بینشش اینکه اشیاء را بزرگ و کوچك می‌بیند باین جهت است که با مقایسه می‌بیند اینکه مثلاً: ما همیشه می‌گوئیم این کوچك است، این بزرگ است. این کوچك با مقایسهٔ یك شیء دیگر کوچك است و بزرگ با مقایسه یك شیء دیگر بزرگ است در همین امور محسوسه یك شیء که همیشه بنظر ما بزرگ می‌آید وقتی همان را در مقابل یك بزرگتر از خودش ببینیم خیال می‌کنیم کوچك شده. یك آدم بلند قد که در میان مردم معمولی است همیشه بنظر ما قدش عجیب می‌آید. اما در کنار یك شخص بلند قدتر از خودش که یك سر و گردن بلندتر از اوست آدم خیال می‌کند کوچك شده! لیکن عارف وقتی که عظمت حق را شهود می‌کند عظمت لایتناهای حق را شهود می‌کند علم لایتناها، قدرت لایتناها... پس متناهی در مقابل لایتناهی اصلاً نسبت ندارد.

حتی گفتن اینکه این بزرگتر است از او درست نیست لذا در حدیث هم هست. از امام سؤال کردند الله اکبر، الله اکبر من کل شیء، خدا بزرگتر است از هر چیز، فرمودند این حرف غلط است الله اکبر من ان یوصف، خدا بزرگتر از آنست که به توصیف در بیاید نه بزرگتر از هر چیز دیگر که اشیاء قابل مقایسه با خدا باشد بعد بگوئیم خدا از اینها بزرگتر است نه اصلاً قابل مقایسه نیست! در نتیجه عارف که عظمت حق را شهود می‌کند - که اینجا این وحدت شهود است - قهراً غیر او را نمی‌تواند ببیند. چرا که اگر آن وجود است اینها دیگر وجود نیست اگر آن قدرت است اینها دیگر قدرت نیست اگر آن عظمت است اینها دیگر عظمت نیست اصلاً اگر آن شیء است اینها لاشیء هستند.

سعدی یکی دو جا که این موضوع وحدت عرفانی را خواسته بگوید تقریباً در همین سطح گفته نه بیشتر. از آن جمله شعرهای معروفی که در بوستان هست که می‌گوید:

ره عقل جز پیچ در پیچ نیست
بر عارفان جز خدا هیچ نیست
توان گفتن این با حقایق شناس
ولی خرده گیرند اهل قیاس
که پس آسمان و زمین چیست‌اند
بنی آدم و دیو و دد کیست‌اند
پسندیده پرسیدی ای هوشمند
جوابت بگویم گر آید پسند
که خورشید و دریا و کوه و فلك
پری، آدمیزاد و دیو و ملك
همه هر چه هستند از آن کمترند
که با هستی‌اش نام هستی برند

اینست معنای: بر عارفان جز خدا هیچ نیست.
و در یك شعر دیگری که من از خیلی قدیم یادم هست چنین می‌گوید:

چنین دارم از پیر داننده یاد
که شوریده‌ای سر به صحرا نهاد
پدر در فراقش نه خورد و نه خفت
پسر را ملامت نمودند گفت
بحقش که تا حق جمالم نمود
دگر آنچه دیدم خیالم نمود
از آنگه که یارم کس خویش خواند
دگر با کسم آشنایی نماند

خوب این یك نوع وحدت وجود است این نوع وحدت وجود را هیچکس ایراد نمی‌گیرد.

بیان دیگری در باب وحدت وجود است که در این بیان وحدت وجود به این معنی نیست که وجود منحصر به ذات حق است بلکه معنایش اینست که همهٔ موجودات موجودند به حقیقتی که آن حقیقت، حقیقت وجود است ولی حقیقت وجود، مراتب دارد یك مرتبهٔ آن واجب است و یك مرتبهٔ آن ممکن. یك مرتبه غنی است و مراتبی از آن فقیر! پس وحدت وجود نه اینکه وجود منحصر بذات حق است، حقیقت وجود حقیقت واحد است. ولی این حقیقت، حقیقت ذی‌مراتب است که یك مرتبه‌اش که مرتبهٔ غنا و کمال است مرتبهٔ ذات حق است. آن شعر حاجی سبزواری همین را بیان می‌کند به نام الفهلویون که البته این نسبت چندان درست نیست:

الفهلویون الوجود عندهم
حقیقة ذات تشکك تعم

یعنی حقیقت وجود نزد فهلویون حقیقت واحدی است که دارای مراتب متفاوت است که این حقیقت واحد همهٔ مراتب را در بر می‌گیرد البته این یك بیان ابتدائی است که برای یك طالب و دانشجو از این مسئله می‌کند. ملاصدرا هم در ابتدا همین گونه می‌گوید ولی بعد در بیان ملاصدرا با حفظ همین نظریه که حقیقت وجود، حقیقت ذات مراتب است مقداری این مطلب لطیف‌تر می‌شود لطیف‌تر می‌شود و لطیف‌تر می‌شود می‌رسد به جای دیگری که حالا بعد آن را عرض می‌کنم.

نظر سوم در وحدت وجود همان نظریهٔ خاص عرفاست نظر خاص عرفا اینست که: وجود واحد من‌الجمیع الجهات است. بسیط مطلق است. هیچ کثرتی درش نیست نه کثرت طولی و نه کثرت عرضی نه کثرت به شدت و ضعف نه به غیر شدت و ضعف. حقیقت وجود منحصراً واحد است و آن خداست،

وجود یعنی وجود حق. غیر از حق هر چه هست وجود نیست نمود است و ظهور است هر چه را که شما از غیر حق ببینید آن وجود نیست واقعاً هستی نیست، هستی نماست حقیقت نیست رقیقه است به تعبیر خود عرفا مثل مظهری است که در آینه پیدا می شود شما اگر یك شخصی را در اینجا ببینید و یك آینه ای در آنجا باشد و او را در آینه ببینید آن را که در آینه می بینید خودش برای خودش یك چیزی است ولی واقعیت اینست که آن چیز عکس این شخص است ظل این شخص است.

نمی شود گفت او یك موجود است و این یك موجود دیگری او فقط ظهور این است و بس. بهمین دلیل است که عارف وجود را از غیر حق سلب می کند و غیر حق را فقط نمود می داند و ظهور می داند و بس، توجه کردید؟

و در این زمینه البته حرفهای خیلی ارزنده ای می گویند و ما در جلد پنجم اصول فلسفه یك مقداری گفته ایم که این مسئله چگونه ممکن می شود و از اینجا یك اختلاف نظر شدید میان فلاسفه و عرفا پیدا می شود چرا که فلاسفه هیچ وقت اینگونه نمی گویند. آن نظری که صدرالمتألهین در باب حقیقت وجود پیدا کرد و حقیقت وجود را صاحب مراتب دانست به ضمیمهٔ یك اصل دیگری که تقریباً از آن قلل شامخ فلسفهٔ صدرالمتألهین است که به این صورت بیان کرد: بسیط الحقیقه کل الاشیا و لیس شئی منها یعنی که ذات حق که ذات بسیط الحقیقه است همهٔ اشیاء است و هیچیك از اشیاء هم نیست همهٔ اشیاء هست و در عین حال هیچیك از اشیاء هم نیست! تعبیر دیگری که در نهج البلاغه زیاد تکرار می شود «لیس فی الاشیاء بوالج و لامنها بخارج» نه در اشیاء می باشد و نه بیرون است از اشیاء که در این زمینه مخصوصاً در نهج البلاغه خیلی تعبیرات عجیبی وجود دارد البته باز عرفا در بیان خودشان بدون اینکه وجودی برای اشیاء قائل بشوند همین حرف را زده بودند لیکن نه به این تعبیر و نه با این پایه. ولی ملاصدرا این را با یك پایهٔ فلسفی بیان کرد. یعنی آن مطلبی که عرفا می گفتند فقط با اشراق قلبی قابل درك است و با عقل نمی شود آن را فهمید صدرالمتألهین با بیان عقلانی همان مطلب را ثابت کرد.

اینجا یکی از آن جاهائی است که ایشان توفیق داد میان نظر عقل و نظر عرفان و یکی از آن نکات بسیار بسیار برجستهٔ فلسفهٔ اوست.

در کتاب بحثی در تصوف نوشتهٔ دکتر غنی که من تعجب می کنم که اینها با اینهمه ناآگاهی چطور چنین جسارت را دارند؟ آنجا نوشته اند که اول کسی که این جمله را گفت حاج ملاهادی سبزواری بود در صورتی که در کتاب های ملاصدرا پر است از این جمله ها و حتی یك باب دارد تحت همین عنوان بنابر این نظریه، تا حدود زیادی جمع می شود میان نظر عرفا و نظر فلاسفه یعنی صدرالمتألهین هم برای وجود، مراتب قائل می شود و در عین حال آن حرف عرفا هم تصحیح می شود (که عالم ظهور است) توجه کردید! چون «او» وجودی است که این وجود در عین حال ظهور است برای وجود دیگر. این مختصر بیانی بود در زمینهٔ وحدت وجود. در این مسئله عرفا سخنان صحیح بسیار گفته اند و به تعبیرات مختلف. چند شعر از مولوی برایتان بخوانم که در اوایل مثنوی هست که می گوید:

ما عدمهائیم هستی هانما
تو وجود مطلق و هستی ما
ما که باشیم ای تو ما را جان جان
تا که ما باشیم با تو در میان

صحبت از ثانی، تو یکی ما یکی، تو یك شئ ما یك شئ دیگر ـ مادوم تو باشیم چنین چیزی هرگز نیست.

ما همه شیران ولی شیر علم
حمله مان از باد باشد دم بدم

شیر علم یعنی شیر پرده که به شکل شیر است و باد از پشت سرش حمله می کند آدم خیال می کند حمله از خود شیر است.

ما همه شیران ولی شیر علم
حمله مان از باد باشد دم بدم
حمله مان پیدا و ناپیداست باد
جان فدای آنکه ناپیداست باد
باد ما و بود ما از داد توست
هستی ما جمله از ایجاد توست
لذت هستی نمودی نیست را
عاشق خود کرده بودی نیست را

یعنی ما باطل الذات هستیم! نقل می کند که لبید ابن ربیعه شاعر معروف عرب این شعر را گفته است:

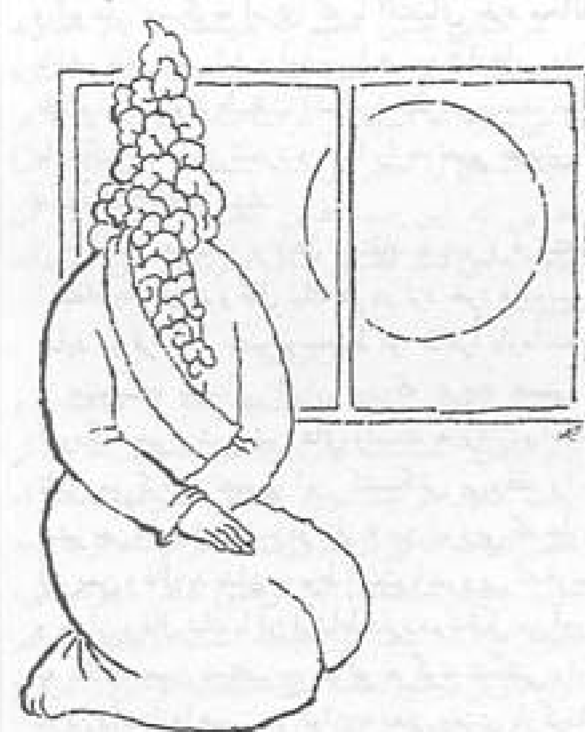
الاکل شی ما خلا الله باطل
و کل نعیم لامحالة زائل

این شعر را در جاهلیت گفته بود و بعد هم مسلمان شد مسلمانی صادق الایمان. از رسول اکرم نقل کرده اند که ایشان فرمودند: راست ترین شعری که عرب گفته همین است. عرفا بر همین عقیده اند که غیر از حق هر چه هست باطل الذات است و موجود است بوجود «او» و ظاهر است بظهور «او» این ترجیع بند هاتف را همه شنیده اید که:

ای فدای تو هم دل و هم جان
ای نثار رهت هم این و هم آن

تا می رسد به ترجیع بندش:

که یکی هست و هیچ نیست جز او
وحده لااله الا هو



یاربی پرده از در و دیوار
در تجلی است یا اولی الابصار

و باز در ترجیع بندش تکرار می کند:

که یکی هست و هیچ نیست جز او
وحده لااله الا هو

این شعر از بهترین شعرهائی است که عرفا در باب وحدت وجود گفته اند حافظ در این زمینه اشعار زیادی دارد ولی نه بصورتی که روی آن بشکل یك جهان بینی تکیه کرده باشد ولی در امتداد خط سلوکش این مطلب را بسیار تکرار کرده که ما این را در فصلهای بعد عنوان خواهیم کرد از جمله شعرهائی که دارد این شعر معروف است که می گوید:

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست
منت خاك درت بر بصری نیست که نیست

این روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست یعنی به هیچ چیزی و هیچکس نگاه نمی کند الا اینکه بتو نگاه می کند تقریبا از یك جهتی آن تعبیر کلام حضرت صادق است که به حضرت امیر هم منسوب است:

«ما رایت شیئا الا رایت الله قبله و بعده»

ناظر روی تو صاحب نظرانند ولی
سرّ گیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست
اشك غماز من ار سرخ بر آمد چه عجب
خجل از کرده خود پرده دری نیست که نیست

حاجی سبزواری همین غزل را استقبال کرده و خیلی عالی هم استقبال کرده است که متأسفانه همه ابیات آن غزل را بیاد ندارم ولی یك بیت آن چنین است:

موسئی نیست که دعوی اناالحق شنود
ورنه این زمزمه اندر شجری نیست که نیست

غزلی دیگر حافظ دارد که می گوید:

حاصل کارگه کون و مکان اینهمه نیست
باده پیش آر که اسباب جهان اینهمه نیست

که بنظر من ترکیب «اینهمه نیست» را به دو گونه می شود معنی کرد. یکی اینکه بگوئیم اینهمه نیست یعنی نیست را به اصطلاح طلبه ها «لیس نامه» بگیریم و بگوئیم همه شان نیستند! باطلند که می شود «الا کل شیء ما خلاالله باطل» و ممکن است بگوئیم اینهمه نیست یعنی اینهمه زیاد نیست که بهر حال بعضی از قافیه ها به معنی اول و بعضی ها به معنی دوم درست می خواند:

از دل و جان شرف صحبت جانان غرض است
غرض اینست وگرنه دل و جان اینهمه نیست
منت سدره طوبی ز بی سایه مکش
که چو خوش بنگری ای سرو روان اینهمه نیست
دولت آن است که بی خون دل آید بکنار
ورنه با سعی و عمل باغ جنان اینهمه نیست

جز او همه چیز در نظر عارف «نیست» است و نیست. هست مطلق و شایستهٔ مطلوبیت و محبوبیت فقط اوست. در جای دیگر می گوید:

در نظر بازی ما بیخبران حیرانند
من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند

تا آنجا که می گوید:

جلوه گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست
ماه و خورشید همین آینه می گردانند

بقیه در صفحه ۸۸



خرد و خردگرایی در شاهنامه

■ دکتر عبدالحسین زرّین کوب

اینکه حکیم طوس حماسهٔ عظیم خود را، به نام خداوند جان و خرد آغاز می‌کند نکته‌یی است که خواننده را به اندیشه دعوت می‌کند و بی تأمّلی از سر آن نمی‌توان گذشت. برای کتابی که در سراسر آن انسان در تکاپویی جان‌فرسای و خردآزمای است این طرز یادکرد از آفریدگار انسان براعت استهلالی زیرکانه است.

برای آنکه انسان در عرصهٔ هستی تکاپو کند هیچ چیز بیشتر از «جان» برای وی در بایست نیست و برای آنکه «جان» در محدودهٔ حیات حیوانی متوقف نماند هیچ چیز بیشتر از خرد برای رهبریش ضرورت ندارد. اگر جان تحت حکم خرد نباشد جان انسانی نیست جان حیوانی است و تکاپوی او در عرصهٔ هستی نه حماسه می‌آفریند و نه تاریخ.

لیکن تاریخ و حماسه هم که شاهنامه، آنها را در آنچه به گذشتهٔ باستانی ایران مربوط است به هم درمی‌آمیزد. ابعاد دوگانهٔ عرصه‌یی را تصویر می‌کنند که جان انسان در آن جنب و جوش دارد و آنچه بدین جنب و جوش غائیّت می‌بخشد چیزی جز خرد نیست ـ خرد فطری و خرد مکتسب. پس، بدون این غائیّت که خرد را رهنمای حیات انسان می‌سازد جنب و جوش جان کشمکشی بی‌معنی و خالی از نظم و دادست و چیزی جز هرج و مرج نیست.

دنیایی هم که شاهنامه جنب و جوش آن را تصویر می‌کند دنیایی خردگراست که آفریدگار آن را با هیچ عنوان دیگر بهتر از عنوان «خداوند جان و خرد» نمی‌توان نیایش کرد. امّا کتابی که تا این حد سرشار از افسانه‌های وهم‌انگیزست آیا به واقع می‌تواند نقش دنیایی را رقم زند که بتوان آن را خردپذیر خواند؟ مسأله همین جاست. در عرصه‌یی که سیمرغ و اژدها در آن فرمان می‌رانند و رؤیا و فال و جادو بر جریان رویدادهایش تأثیر می‌گذارند کدام نشانی از خرد پادشایی می‌توان یافت؟

با این حال شاعر حکیم از همان آغاز کار که خود را به نقل کردن اینگونه رویدادهای شگفت و شگرف ناچار می‌یابد، خاطرنشان می‌کند که ازین گونه داستان‌ها هرچه را با خرد درخور نمی‌نماید باید متضمّن معنی رمزی شمرد. ازین گذشته، آنچه در نزد حکیم طوس و در فرهنگ عصر او «خرد» خوانده می‌شد با آنگونه خرد که در عصر ما ـ از عهد روشنگری به این سو ـ به ردکردن و نفی نمودن هرچه ماوراء ادراك حسّی است می‌گراید، فاصلهٔ بسیار دارد و خردگرایی عصر فردوسی را هرگز نباید با خردگرایی مادّی و حسّی آمیخته به شك و الحاد عصر ما مقایسه کرد.

در عصر و محیط فردوسی، خرد عادی که میزان فهم و الگوی رفتار محسوب می‌شد هنوز نه طالع نگری و احکام نجوم را نفی قطعی می‌کرد، نه وجود موجودات غیرعادی چون غول و اژدها و نسناس را مستبعد می‌دانست، و نه فال و رؤیا را امری که فقط انعکاس دنیای ناخودآگاه ذهنی انسان باشد تصوّر می‌نمود. از سالها قبل از عهد فردوسی، فارابی هم مثل خود وی خواب را با مقولهٔ وحی و نبوّت مربوط می‌شمرد چنانکه در عصر خود وی و تا مدّتها بعد بیرونی نیز، هرچند احکام نجوم را «ثمرهٔ علم ریاضی» نمی‌خواند باز آن را علم می‌شمرد و جز کسانی را که درین باره به دروغ و فریب دست می‌زدند در خور تخطئه نمی‌یافت. فال و پیشگویی هم در گفت و شنود معروف ابوحیّان توحیدی و ابوعلی مسکویه امری که با اقتضای خرد مخالف باشد، تلقّی نمی‌شد و ابن‌سینا هم رویدادهایی را که خلاف آمد روند طبیعت اشیاء به نظر می‌رسید، مغایر با حکم خرد نمی‌شمرد و آنها را به تعبیر خودش در «بقعهٔ امکان» می‌نهاد.

اعتقاد به جادو و دعا، اعتقاد به دیو و فرشته، و اعتقاد به فال بد و فال نیك هم در نزد خود فردوسی و شاید در فرهنگ عصر و محیط او، ظاهراً بازمانده‌یی از «ثنویّت» باستانی ایران بود که عرصهٔ هستی را آوردگاه خیر و شر و نیروهای وابسته به یزدان و اهرمن تلقّی می‌کرد و تصویر این کشمکش بی‌وقفه را در ستیز بین دیو و فرشته، و در تنازع بین نیرویی که جادو و اهریمن و فال بد بدان مربوط است با نیرویی که فرشته و یزدان و فال نیك با آن ارتباط دارد در تخیّل می‌آورد. به علاوه چون به تصریح شاعر هرگونه شگفتی را که درین داستانها هست می‌توان به معنی رمزی بازگرداند وجود این نقل‌ها به هیچ روی با این دعوی که شاهنامه مبتنی بر اندیشهٔ خردگرایی به نظر می‌رسد مغایر نیست.

امّا در مورد جنگ هنوز مشکل باقی است. اگر وجود سیمرغ و اژدها و دیو و جادو را می‌توان به معنی رمزی تأویل کرد، در باب جنگ که «دیو خشم» آن را به وجود می‌آورد و به هر صورت باشد تجاوز «جنون» به عرصهٔ خرد و آهستگی است هرگونه سعی در تأویل جز فرورفتن در ابهام و اوهام نیست. لیکن درشاهنامه جنگ برای تشفّی کینه‌ها یا به خاطر غارت و کسب غنیمت نیست. تقریباً همیشه نوعی دفاع مقدّس محسوبست ـ دفاع از خانه و خاندان، دفاع از حیثیت و شرف، و سرانجام دفاع از فرهنگ انسانی در مقابل آنچه آن را به نابودی تهدید می‌کند. چنین جنگی حتی در رسم و آیین عصر ما نیز، نزد بسیاری با آنچه خرد آن را تأیید یا الزام می‌کند مغایرت ندارد.

به هر حال نشانه‌های خردگرایی در جای جای شاهنامه به قدری است که حاجت به ذکر شواهد ندارد. اینکه شاعر، از همان آغاز کار که به اقتضای نقل تاریخ دربارهٔ پیدایش انسان در عرصهٔ هستی سخن می‌گوید و از آفرینش مردم و عالم و ماه و خورشید یاد می‌کند سخن را با گفتاری در ستایش خرد سر می‌کند تعهّدی را که در رعایت مقتضای خردگرایی دارد نشان می‌دهد.

امّا جهانشناسی اسطوره‌آمیزی که او با تقریر آن می‌خواهد خواننده را برای ورود به دنیای شاهنامه ـ دنیای یك تاریخ حماسه‌آمیز ـ آماده نماید مثل همان دنیای آمیخته‌یی از اسطوره و واقعیّت است و البته در ارزیابی آن سهم عقاید زرتشتی و زروانی، و نقش مآخذ اصلی کار شاعر را، نباید کم‌اهمیت تلقّی کرد. از جمله اینکه قول شاعر در باب اهمیّت خرد، در تمشیت نظام عالم، و نشانه‌های نوعی اعتقاد جبری که در گفتار وی هست وجود یك میراث زروانی را در مأخذ وی محتمل می‌سازد. این هم که الزام تأویل به رمز در مورد قصّه‌هایی که مضمون آنها با روند طبیعت اشیاء مغایرت دارد، در مقدمهٔ مأخذ اساسی او ـ شاهنامهٔ

ابومنصوری ـ نیز به نوعی وجود دارد این نکته را به خاطر می‌نشاند که بهره‌یی از آنچه درین جهانشناسی می‌آید نیز باید از متن ابومنصوری مأخوذ یا بر آن مبتنی باشد. ازین قرار التزام به رعایت خردگرایی، حتی قبل از فردوسی در نزد کسانی که در جمع و تدوین شاهنامه‌ها اهتمام داشته‌اند نیز مورد توجه بوده است و به آسانی نباید جهانشناسی آغاز شاهنامه را که به هر حال مبتنی بر این خردگرایی است ـ بالضروره با جریان‌های اعتقادی عصر شاعر مربوط ساخت.

یك جلوهٔ این خردگرایی در کلام فردوسی امثال حکمت‌آمیز و مواعظ عبرت‌انگیز فراوانی است که در سراسر کتاب وی به چشم می‌خورد. اندرزنامه‌ها نیز که بخشی از بدیع‌ترین نمونه‌هاشان در نقل بزم‌های انوشروان و بوذرجمهر آمده است صورت دیگری ازین گونه حکمت‌ها است. ریشه آنها هم به ادبیات پهلوی عهد ساسانیان می‌رسد و حاصل تجارب گذشته‌های دور و دراز تاریخ ایران به شمارست. در حقیقت تمام آنچه را تاریخ باستانی ایران می‌تواند به انسان بیاموزد، در همین حکمت‌های تجربی مجال انعکاس دارد و تمام آنچه امثال جاحظ و ابن‌قتیبه و سایر نویسندگان عربی‌نویس اوایل عهد عبّاسیان، «قوم فرس» را به سبب بهره‌مندی از آن درخور ستایش می‌یافته‌اند در طیّ همین سخنان پرمایه پراکنده است و جلوه‌های گوناگون خردگرایی را در شاهنامه قابل ملاحظه نشان می‌دهد.

در برداشت جبریانه‌یی که شاعر ـ و پهلوانان شاهنامه ـ از انسان و سرنوشت او دارند جلوه‌های دیگری ازین خردگرایی را می‌توان یافت. شاعر هرجا مرگ پادشاه، یا فرجام کار پهلوانی را یاد میکند ناپایداری جهان را به نحو عبرت‌انگیزی پیش چشم خواننده مجسّم می‌نماید و وی را به تأمّل در باب زندگی و دگرگونی‌های آن دعوت می‌کند. فرجام کار جمشید و فریدون، فرجام قصهٔ سکندر و دارا، سرانجام کیخسرو، سرانجام اسفندیار، و سرانجام رستم و... کدام یك ازین گونه رویدادهاست که خوانندهٔ شاهنامه را غرق در عبرت، غرق در تأمّل، و غرق در اندیشه‌هایی که شایستهٔ حیثیّت انسانی است نمی‌کند؟

تلقّی از دنیا بدانگونه که هست و ناچار باید با آن کنار آمد رفتار اکثر قهرمانهای شاهنامه را متضمّن آرامش و وقاری خردمندانه تصویر می‌کند و وجود آنها را تجسّم متانت و نجابتی می‌سازد که هیچ چیز بهتر از آن اعتدال و آرامش و گرانسنگی ناشی از خردگرایی انسان را تفسیر و توجیه نمی‌نماید. برای این قهرمانان غالباً بی‌همانند، هم تلاش برای پیروزی لازمهٔ حکم خرد محسوبست هم تحمّل سختی‌های شکست خردپذیر به نظر می‌آید. آنچه نزد خرد مقبول نیست اظهار بیتابی و ناخرسندی در مقابل سرنوشت است که قهرمان واقعی ـ جز به ندرت آن را درخور شأن خود نمی‌یابد.

از اقتضای این خردکیشی است که در تمام شاهنامه هرگونه سرپیچی از داد ـ که خود چیزی جز آیین و فرمان خرد نیست ـ همواره مجازات خود را در دنبال دارد و این نیز در جای خود قانون تخلّف‌ناپذیر طبیعت و حیات انسانی است و لاجرم خرد انسانی در سراسر کارهای عالم ضرورتش را الزام می‌کند. ازینجاست که سلم و تور، به انتقام خون ایرج کشته می‌شوند و باید کشته شوند. ضحّاك با همهٔ گربزی‌ها و چاره‌گری‌هایش و افراسیاب با تمام دلیری‌ها و زیرکساری‌ها که دارند هیچ یك از کیفر بیدادی‌های خویش ایمن نمی‌مانند و نباید بمانند. حتّی رستم و اسفندیار، دو پهلوان محبوب و نجیب دنیای شاهنامه به خاطر لحظه‌هایی که به الزام دیو «خشم» از حکم خرد سر فرو می‌تابند به بادافره سنگین گناهان خویش گرفتار می‌آیند و باید گرفتار بیایند. جمشید و کاوس دو فرمانروای درخشان و نام‌آور دنیای باستان هم جریمهٔ خروج از حدّ خرد را به محنت‌هایی که در پایان عمر با آن روبه‌رو می‌شوند می‌پردازند ـ و به حکم خرد نیز باید بپردازند.

جلوه‌های گونه‌گون این خردگرایی در تمام عرصهٔ شاهنامه موج در موج به چشم می‌خورد. این گرایش برای فردوسی نوعی میراث دوگانه است، هر دو از خاستگاه فرهنگ وی ـ مذهب و مأخذ کار. وی نه فقط به سبب گرایش‌های مذهبی خود را به این خردگرایی متعهّد می‌یابد بلکه مأخذ یا مأخذ کار او نیز جز در افسانه‌های شگفت که غیرممکن اما تأویل پذیرند، همه جا این التزام خردپذیری را منعکس می‌کند. بدینگونه، هم طرز فکر شخصی فردوسی شاهنامه‌اش را یك خردنامهٔ واقعی می‌سازد، هم آنچه شاهنامهٔ وی به مأخذ باستانی و پهلوانی خویش مدیون است آن را عرصهٔ حکمرانی خرد نشان می‌دهد. تحت تأثیر این خردگرایی استوار و بی‌تزلزل، فردوسی اسطوره و داستان حماسی را به گونه‌یی از تاریخ تبدیل می‌کند و حتّی به تاریخ رنگ فلسفه می‌دهد و هر جا لازم آید یا احاله به رمز و تأویل آنچه را در توالی رویدادها فقط برحسب احتمال «ممکن» به نظر می‌رسد به تعبیر ارسطو برحسب ضرورت ممکن فرامی نماید.

اینکه انگیزهٔ حوادث ـ لامحاله از جانب ایران ـ ارزش‌های اخلاقی است و حتّی انقلاب کاوه هم که در طرز بیان فردوسی سوز و حرارت دکّان او را دارد یك آشوب بی‌هدف و یك انفجار مهارناپذیر غرایز ویرانگر و پرخاشجوی عامّه باقی نمی‌ماند، آن را مبتنی بر هدف‌های بخردانه‌یی نشان می‌دهد که شایستهٔ خردگرایی حاکم بر دنیای شاهنامه است.

در کتابی چنین عظیم که بدینسان به نام خداوند جان و خرد آغاز می‌شود انسان همه جا صدای «جان» را می‌شنود که اینجا در عرصهٔ تنازع برای بقا با هر آنچه انسان را حقیر می‌کند کشمکش دایم دارد. امّا فضایی که این صدا طنین نبض حیات را در آن جاودانه می‌کند، فضای صاف و روشن خرد جاودانه است.

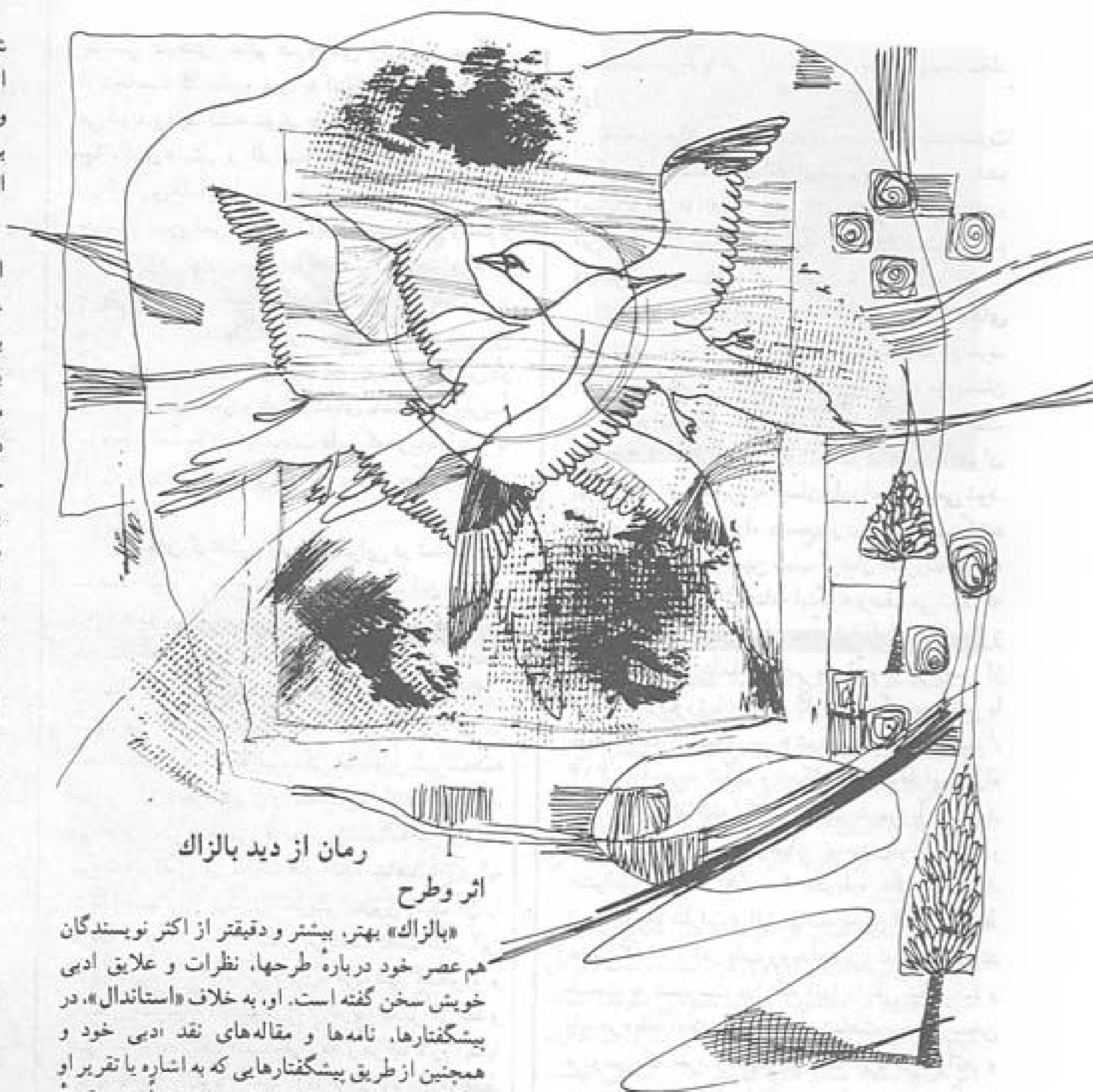
○○○

این گفتار برای خواننده‌یی که با شاهنامه و پهلوانانش آشناست نیازی به نقل داستان‌ها و ذکر ابیات ندارد. در چند مورد که نقل مصرعها یا اجزاء بعضی ابیات خالی از ضرورت به نظر نیامد، ارجاع به چاپ جدید شاهنامه، به کوشش دکتر دبیرسیاقی، طهران ۱۳۷۱ شد. از آنجمله است دوبیت ذیل در الزام تأویل در مورد قصّه‌های شگفت: تو این را دروغ و فسانه مخوان / به یکسان روش در زمانه مدان / ازو چند اندر خورد با خرد / دگر بر ره رمز معنی برد. مجلد اول / ۱۰.

در متن مقال به همانندی این سخن با یك عبارت مذکور در مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری اشارت شده است: و چیزها اندرین نامه بیارند که سهمگین نماید و این نیکوست چون مغز اوبدانی، ترا درست گردد و دلپذیر آید. بیست مقالهٔ قزوینی ج ۳۷/۲.

تفاوت خرد فطری با خرد مکتب در نوشته‌های پهلوی هم سابقه دارد: آسنی خرد و گوشان سرود خرد. یادگار بزرگمهر / ۴۳. از خرد فطری که نزد مزدیستان تقریبا مرادف یا ملازم بهدینی (= وه‌دینی است (De Menasce، دینکرت / ۵۴)، در شاهنامه به عنوان بهترین چیزی که ایزد به انسان داده است یاد می‌شود. خرد مکتسب که از راه «سمع» و دریافت «سمعیّات» حاصل می‌آید و به همین سبب گوشان «سروت خرت» خوانده می‌شود در شاهنامه اینگونه وصف می‌شود: که گوش نیوشنده زو برخورد. مجلّد اول / ۲. دربارهٔ طرز تلقّی حکماء و علماء معاصر یا مقدّم بر فردوسی از احکام نجوم و رؤیا و فال و کارهای شگفت و مغایر با روند عادت، از جمله رجوع شود به: بیرونی، التفهیم / ۳۱۶ـ (راجع به تنجیم و احکام نجوم)، فارابی، آراء اهل المدینة الفاضلة / ۵۳ـ۴۷ (در باب رؤیا و نبوّت)، ابوعلی مسکویه و ابوحیّان توحیدی، الهوامل و الشوامل مسأله ۲۰۰/۸۳ (دربارهٔ فال و تطیّر)، ابن‌سینا، الاشارات و التنبیهات، بخش الهیّات، نمط عاشر ۴۱۸/۳ (در باب رویدادهایی که خلاف روند طبیعت به شمارست و اینکه آنها را نفی نباید کرد و باید در «بقعهٔ امکان» گذاشت). شباهت بین این سخن فردوسی که خرد را بهترین دادهٔ ایزد می‌خواند، و همچنین بین این گفتهٔ او که خرد را در «هر دو سرای»، «دستگیر» انسان می‌خواند ـ خرد دست گیرد به هر دو سرای. مجلّد اول / ۲ با دو عبارت تقریباً همانند در رسالهٔ پهلوی دانا و مینوی خرد که یك متن زروانی محسوبست گرایش جبری شاهنامه را که مغایر با اعتقادات قدری گونهٔ معتزلی شخصی اوست توجیه می‌کند و از تعهّد شاعر در نقل محتوای متن حاکی است. دو عبارت مزبور در ترجمهٔ فارسی این رساله بدینگونه است: «از همه نیکی‌هایی که به مردمان رسد خرد بهترست، زیرا که گیتی را به نیروی خرد می‌توان از آن خود کرد». مینوی خرد، ترجمهٔ دکتر احمد تفضّلی / ۴. برای نمونهٔ دیگر از گرایش زروانی در شاهنامه از جمله ر. ك: نامهٔ رستم فرخ‌زاد به برادرش، شاهنامهٔ مجلّد ۱۷/۵ـ ۲۵۱۱. برای متن و ترجمهٔ تعدادی از اندرزنامه‌های پهلوی که قسمتی از میراث باستانی خردگرایی شاهنامه را نشان می‌دهد از جمله رجوع شود به: استاد ماهیار نوّابی، مجموعهٔ مقالات ۴۰۷/۱ مقایسه شود نیز با رسالهٔ پهلوی: اپرخیم و خرت فرخ مرت، طبع کانگا M. F. Kanga، بمبئی ۱۹۵۳. درباب تعبیر ارسطو و اختلاف بین آنچه برحسب احتمال ممکن است و آنچه برحسب ضرورت ممکن می‌نماید رجوع شود به کتاب او در فنّ شعر، شمارهٔ ۹ در باب تفاوت شعر و تاریخ ارسطو و فنّ شعر / ۱۲۸.

○ به نقل از «فصلنامهٔ هستی»، شمارهٔ اوّل



عصر طلایی رمان

از رمانتیسم تا واقعگرایی

بخش دوم

● نوشتهٔ
پی یر شارتیه

● ترجمهٔ
سیروس سعیدی

۱ رمان از دید بالزاك

اثر وطرح

«بالزاك» بهتر، بیشتر و دقیقتر از اکثر نویسندگان هم عصر خود دربارهٔ طرحها، نظرات و علایق ادبی خویش سخن گفته است. او، به خلاف «استاندال»، در پیشگفتارها، نامه‌ها و مقاله‌های نقد ادبی خود و همچنین از طریق پیشگفتارهایی که به اشاره یا تقریر او توسّط دوستانش نوشته شده، خصوصاً در مقدمهٔ کمدی انسانی (۱۸۴۲)، مسائل مربوط به رمان و رمان نویسی را از دیدگاههای گوناگون مورد بررسی قرار داده است، مسائلی نظیر مراجع و الگوها، انتخاب موضوع، اصول نگارش، شخصیت پردازی، ترتیب و طرح کلّی اثر.

کاری که بالزاك انجام داده، چیزی بسیار بیش از ارائه برخی توضیحات انتقادی است. او معمولا از حدّ توجیه دقیق فراتر رفته و دربارهٔ یك «فلسفهٔ زیباشناختی» واقعی برای «رمان» به تفکّر می پردازد. ازسوی دیگر، بالزاك به عنوان یك نویسندهٔ خلاق سرسخت ـ نویسنده‌ای که مدام نوشته‌های خود را تصحیح و بازنویسی می کند ـ آثارش همیشه دیر به دست ناشر می‌رسد و در شیوهٔ نگارش هنرنمایی‌های بسیار از او سر می‌زند، به خوبی از بدعت و اهمیّت کار خود و تأثیر آن بر تصوّری که در آن زمان از رُمان وجود دارد آگاه است. البته شناخت عمیق دستاورد بالزاك، به عنوان یك رمان‌نویس، نیازمند پژوهش دیگری است و از بررسی مقاصد، نظرات و افکار و عقاید خود او فقط تا حدّی می توان به این دستاورد پی برد. از دیدگاه نظریه‌های رمان نویسی و همچنین تاریخ ادبیات به طور اعمّ، اهمیّت نقش و تأثیر بالزاك چنان است که حتی تصوّر آن نیز برای رمان نویسان پیش از او نامِمکن بوده است. اثر، طرح و موفقیت بالزاك به این معنا از یکدیگر تفکیك ناپذیرند.

مقدمهٔ (۱۸۴۲) «کمدی انسانی» با این عبارات شروع می شود: «انتخاب عنوان **کمدی انسانی** برای اثری که به زودی سیزده سال از عمر آن خواهد گذشت و ایجاب می کند که نویسنده اندیشه‌ای را که موجد اثر بوده پیان دارد، منشاء آن را بازگوید و طرحش را اجمالاً شرح دهد...»

سپس بالزاك به کسانی که به معنا و دامنهٔ کلّی طرح اثر بیش از چگونگی مراحل متوالی شکل گیری آن علاقمندند روش مناسب را نشان می‌دهد. بنابراین بهتر است که همراه و همانند بالزاك، اثر او را با توجه به هدف کلّی و مرحلهٔ نهایی آن ـ یعنی در لحظه‌ای که مفهوم نهایی اثر شکل گرفته است ـ مورد بررسی قرار دهیم. نه فقط به خاطر آن که مفهوم مورد نظر خیلی زود ـ در همان سالهای ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۴ ـ شکل می گیرد، بلکه خصوصاً به این دلیل که به تمام مراحل پیشین معنا می بخشد و کار عملی نویسنده و همچنین افکار اوّلیهٔ او را به عنوان نظریه‌پرداز توجیه می نماید.

رمان به عنوان آینهٔ احوال بشر

بالزاك در اکتبر ۱۸۳۴، چند صباحی بعداز آنکه فکر «نبوغ‌آمیز» بازگشت شخصیتها به مغز او خطور می کند، در نامه‌ای به خانم هانسکا، نظام مورد نظر خود را با عباراتی بسیار جامع شرح می‌دهد:

«تصور می کنم که سه بخش این اثر عظیم اگر نه به طور کامل، بلکه لااقل به صورت مقدماتی در سال ۱۸۳۱ تمام خواهد شد و داوری دربارهٔ کل اثر میسّر خواهد گردید.

«پژوهشهایی دربارهٔ سجایا»(۱) تمام معلولهای اجتماعی را نشان خواهد داد، بدون آنکه هیچیك از موقعیتهای زندگی، هیچیك از قیافه‌هاو منشهای زنانه یا مردانه، هیچیك از شیوه‌های زندگی، هیچیك از مشاغل و هیچ‌یك از حوزه‌های اجتماعی و نواحی گوناگون فرانسه و یا مسائل دوران کودکی، پیری و سنّ کمال و یا سیاست و عدالت و جنگ به دست فراموشی سپرده شده باشد.

به این ترتیب، تاریخ مشروح دل آدمی و همچنین تاریخ اجتماعی با تمام اجزای متشکلهٔ آن بنیاد اثر را تشکیل خواهد داد. به جای رویدادهای خیالی، وقایع عادّی روزمرّه وجههٔ نظر خواهد بود.

«پژوهشهای فلسفی»(۲) دومین پایهٔ اثر را تشکیل می‌دهد، زیرا پس از معلولها، علّتها قرار دارند. در «پژوهشهایی دربارهٔ سجایا» احساسات و بازی آنها و همچنین زندگی و سیمای آن را توصیف خواهم کرد. در «پژوهشهای فلسفی»، ضمن «علّت‌جویی احساسات» خواهم گفت که «زندگی بر چه بنیادی استوار است» و کدام مرحله و کدام موقعیت است که ورای آن انسان یا اجتماع وجود ندارد؛ و پس از بررسی به منظور توصیف، بار دیگر جامعه را برای داوری دربارهٔ آن مورد مطالعه قرار خواهم داد. به همین دلیل، در «پژوهشهایی دربارهٔ سجایا» افراد به صورت «سنخ» [تیپ] درمی آیند و در «پژوهشهای فلسفی»، «سنخها» فردیّت پیدا می کنند. به این ترتیب به هردو آنها جان خواهم داد: به سنخ از طریق تجسّم آن در قالب فرد، و به فرد از طریق تبدیل آن به سنخ. [از یك سو] به نمونهٔ منفرد، فکر فلسفی خواهم داد و [ازسوی دیگر] فکر فلسفی را در قالب زندگی فرد بیان خواهم کرد.

پس از «علّتها» و «معلولها» نوبت «پژوهشهای تحلیلی» است که «تحلیل عینی پدیدهٔ زناشویی» بخشی از آن خواهد بود زیرا پس از «علّتها» و

«معلولها» باید به جستجوی «اصول» پرداخت. «سجایا» وقایع روی صحنه‌اند و «علّتها»، رویدادها و آلات و اسباب پشت پرده. «اصول»، موجد و مولد آنها می‌باشند...»

به این ترتیب، همه چیز از پیش مهیّا است. هیچگاه رمان‌نویسی تا این حد جویای جامعیّت و بازآفرینی نبوده است. بالزاك یك تنه می‌خواهد جهانی بیافریند، جهانی که بتواند با دنیای واقعی رقابت کند. او می‌خواهد اثری ادبی بیافریند، اثری قابل مقایسه با بهترین آثار، و جرأت آن را دارد که فلسفه، منشها و اصول این اثر جهان‌شمول را بیان کند! از این نظر، بالزاك رمان را، به عنوان یك نوع ادبی ترکیبی تعریف کرده است، نوعی که وارث انواع ادبی فاخر گذشته می‌باشد و در عین حال از همهٔ آن انواع نیرومندتر، دقیقتر و انتقادی‌تر است. برای این کار، نیازی به بحث با نظریه‌پردازان مشهور و تفسیر زیباشناختی به شیوهٔ بزرگانی نظیر «ارسطو» یا «بوالو» نیست. در همین زمان بالزاك معتقد است که «والتر اسکات» با تکوین رمان تاریخی، شیوه‌ها و انواعی را که تا آن موقع از یکدیگر مستقل بودند، باهم تلفیق کرده و رسالت خود او ـ رسالتی متعالی‌تر ـ وحدت بخشیدن به عناصر پراکنده‌ای است که از کنکاش در «جامعه» به دست آمده‌اند. البته نه برای تقلید محض بلکه برای بیان کردن، بهتر نمودن و تبدیل آنها به یك «اثر عظیم هنری»: چیزی که در ابتدا آرزویی بیش نبود. به این معنا، واقعگرایی‌ای که بالزاك مدعی آن است («نه رویدادهای خیالی بلکه وقایع عادی روزمرّه وجههٔ نظر خواهد بود») به او امکان می‌دهد تا بدون فراتر رفتن از مرز هنر، اصول زیباشناختی سنتی را پشت سر بگذارد: رمان یك نوع ادبی است که به تنهایی همهٔ انواع دیگر را تحقق می‌بخشد. منظور نه تجاوز به حریم ادبیات، بلکه بازآفرینی آن است. به این ترتیب، طرح بالزاك با تمامی عظمت و در عین حال با تمامی تناقضات و ناهماهنگی‌های آن، در قالب فشرده و پیشگویانهٔ نامهٔ او به «بانو هانسکا» آشکار می‌شود. بین واقعیت و کمال مطلوب چه رابطه‌ای وجود دارد؟ آیا می‌توان سنخ‌آفرینی[3] را با «احترام به فردیّت» و «دقّت مشاهده» را با ارادهٔ معنوی [نویسندهٔ] معیارآفرین وفق داد؟ رویارویی نویسندهٔ آفرینشگر منزوی و کثرت پدیده‌های طبیعی چگونه می‌تواند باشد؟ و... الی آخر. مقدمهٔ ۱۸۳۴ «کمدی انسانی» اظهارات بالزاك را تأیید می‌کند. در این مقدمه بالزاك اساس آنچه را که قبلاً در مقدمهٔ «پژوهشهای فلسفی» (دسامبر ۱۸۳۴) و «پژوهش دربارهٔ سجایا» (در آوریل ۱۸۳۵) گفته بود، تکرار می‌کند و از برنامهٔ نظری خود تصویری به همان اندازه بلندپروازانه و در عین حال دقیقتر و منسجم‌تر ارائه می‌دهد.

شخصیت‌پردازی

وحدت اجزاء

همان گونه که در مقدمهٔ «کمدی انسانی» آمده، «خیال»[4]، «نقطهٔ شروع» تکوین اثر است؛ خیالی که از اندیشه‌های فلسفی بالزاك و علاقهٔ شدید او به نویسندگان عارف مسلکی نظیر سوئدن‌بور[5] و سن‌مارتن[6] که در فلسفهٔ اشراقی خود به علوم پرداخته‌اند و همچنین از آثار دانشمندان برجستهٔ تاریخ طبیعی نظیر لایب نیتز، بوفون و شارل بونه[7] نشأت می‌گیرد. بنابراین، افکار علمی ـ فلسفی وثیقهٔ اثر متهوّرانهٔ فلسفی ـ ادبی هستند و بالزاك فکر وحدت اجزاء[8] را از این متفکّران به عاریت می‌گیرد. وحدت اجزاء اصل اساسی «کمدی انسانی» است: وحدت طبیعت، «اجزای اثر» و بالعکس.

- به اعتقاد بالزاك، جامعه و طبیعت به یکدیگر شباهت دارند. طبیعت از انسان، «برحسب محیطی که در آن پرورده می‌شود»، انسانهای متفاوت می‌سازد ولی دنیای اجتماع بی‌نهایت پیچیده‌تر و غیرقابل پیش‌بینی‌تر از جهان طبیعت است. در «حالت اجتماعی»[9]، عناصری تصادفی وجود دارد که [وجود آنها] در طبیعت امکان‌پذیر نیست زیرا حالت اجتماعی عبارت است از طبیعت به علاوهٔ جامعه.» آنچه که مبارزهٔ اجتماعی را پیچیده‌تر می‌سازد هوش آدمی است. به نظر بالزاك خصیصه‌ای وجود دارد که خاص انسان است و موجب می‌شود که «عادات، پوشاك، حرفها یا محل سکونت یك شاهزاده، یك بانکدار، یك هنرمند، یك کشیش یا یك فرد تهیدست کاملاً از یکدیگر متفاوت باشند و برحسب تمدّنی که به آن وابسته‌اند تغییر کنند». مضمون قدیمی «گوناگونی شرایط» با فکر «وحدت اوّلیهٔ موجودات زنده» و گونه گونی بعدی آنان ـ فکری که در قرن ۱۸ به وجود آمد و تا زمان بالزاك ادامه یافت و مباحثات معروف کوویه و ژئوفرا سنت هیلر معرّف آن می‌باشد ـ تلاقی می‌کند.

بالزاك نظریهٔ رُمان را با الگوی علوم طبیعی شکل می‌دهد. همهٔ ما از موفقیت آتی «داروینیسم» ادبی در آثار نویسندگانی نظیر «برونتیر» آگاهیم و می‌دانیم که «زولا» از آثار «کلود برنار» استفاده کرده است. در مقدمهٔ «کمدی انسانی» این مضمون تکرار شده و فکر مهم دیگری آن را تقویت کرده است. فکری که از قرن [به اصطلاح] روشنایی به ارث رسیده و به موجب آن واقعیات جامعه‌شناختی ـ روانشناختی تعیین کنندهٔ رفتارها و حالات «انواع اجتماعی» و در نتیجه آحاد متشکلهٔ انواع مزبور در درون یك تمدّن خاص می‌باشند:

«تفاوتهای میان سرباز و کارگر و مدیر و وکیل دعاوی و بیکاره و دانشمند و سیاستمدار و بازرگان و دریانورد و شاعر و فقیر و کشیش گرچه دشوارتر تشخیص داده می‌شوند، با این وجود به اندازهٔ تفاوتهایی که گرگ و شیر و خر و کلاغ و کوسه و خرس آبی و میش را از یکدیگر متمایز می‌سازد، قابل ملاحظه‌اند. بنابراین، «انواع اجتماعی» نیز همانند «انواع حیوانی» همواره وجود داشته‌اند و در آینده نیز وجود خواهند داشت.

بالزاك این مفهوم را به قطب دیگر قانون وحدت اجزاء تبدیل می‌کند و به خوانندهٔ خود می‌فهماند که اثر داستانی عظیم او اساساً از اندیشه‌های فلسفی روح‌گرا یا جبرگرای قرن هجدهم. بیشتر نشأت یافته تا از فنون رمان‌نویسی قرن نوزدهم. (در واقع این دو مبیّن یك اندیشه‌اند زیرا، به خلاف ثنویت آرمانگرا[10]، وحدت جوهر[11] را اصل قرار می‌دهند) او ضمناً از «تاریخ سجایا» نیز که در عصر کلاسیك تکوین یافت الهام می‌گیرد ولی مایل است که این تاریخ کاملتر، پیچیده‌تر و مستدلتر باشد و همین موجب می‌شود که بالزاك با مفهوم جدید و امروزی «تاریخ» و به تبع آن با سبك نوینی از رمان‌نویسی یعنی «سبك نمایشی»[12] آشنا شود. در اینجا بُعد ادبی را بازمی‌یابیم، در نقطه‌ای که سرنوشت مشترك رمان و تاریخ در قرن نوزدهم آغاز می‌شود. در فضایی از دلالت اصولی (وحدت جامعه)، تنوّع عمدی شخصیتها[ی داستان] مستلزم اتخاذ شیوه‌ای است که هم به سبك نمایشی و هم به روش علمی نزدیکتر باشد: نوعی داستان جامعتر، پویاتر و هماهنگتر. «واقعگرایی بالزاك» از ترکیب منشها پدید آمده است، منشهایی که قبلاً هیچ ربطی به هم نداشتند، و همچنین از آمیزش انواع ادبی که تا آن زمان مستقل از یکدیگر به کار می‌رفتند. اندیشه یا خیال اوّلیهٔ نوعی توصیف ادبی را که همچون شیوه‌های پیشین روایت خصلت یك جانبه ندارد امکان‌پذیر می‌سازد و به آن هدف فلسفی کاملاً جدیدی می‌دهد:

«ولی چگونه باید این نمایش را برای سه یا چهارهزار شخصیتی که معرّف یك جامعه هستند جالب کرد؟ چگونه می‌توان در آن واحد خوشایند شاعر و فیلسوف و توده‌های مردم واقع شد، خوشایند کسانی که شعر و فلسفه را در قالب تصاویر هیجان‌انگیز می‌طلبند؟ من زیبایی و اهمیت تاریخ دل بشر را درك می‌کردم ولی راهی برای تدوین آن نمی‌یافتم زیرا تا آن زمان مشهورترین داستان‌نویسان قریحهٔ خود را برای آفرینش یك یا دو شخصیت نمونه[13] و یا تشریح یك‌وجه زندگی به کار برده بودند. با این اندیشه بود که آثار والتر اسکات را خواندم.»

ستایش از والتر اسکات

«والتر اسکات» الگو و الهام‌بخش رستاخیز رمان می‌باشد و بالزاك در مقدمهٔ «کمدی انسانی» بار دیگر به تجلیل از او می‌پردازد. البته «اسکات» به اندازهٔ برخی از پیشینیان خود، ازجمله «روسو»، «سروانتس» و «گوته» که در مقدمهٔ کمدی انسانی از آنها نام برده شده، متفکر و نویسندهٔ بزرگی به شمار نمی‌آید ولی بالزاك او را، از نظر آفرینش شخصیتهای داستانی، نویسنده‌ای بی‌نظیر می‌داند. ستایش از اسکات با بزرگداشت و تجدید حیثیت رمان همراه است. به لطف «والتر اسکات»، خوانندهٔ [آثار ادبی] می‌تواند رمان یونانی، منظومه‌های حماسی قرون وسطی، رمان انگلیسی و یکی از نویسندگان محبوب بالزاك یعنی «رابله» را مجدداً کشف کند. به نظر بالزاك، قدرت خلاقه و درك تاریخی اسکات از مسألهٔ «رنگ محلی»[14] سیمای شخصیتهای افسانه‌ای برجستهٔ گذشتهٔ دور یا نزدیك را روشن و راه را برای نویسندهٔ «کمدی انسانی» هموار می‌سازد.

«والتر اسکات رمان، یعنی آن رشته از ادبیات را که هر قرن گوهرهای جاودانی تازه‌ای بر افسر شعر کشورهای ادب‌دوست می‌نشاند، به سطح مفهوم فلسفی تاریخ ارتقا داد. اسکات روح اعصار گذشته را در کالبد زمان دمید. او نمایش، گفتگو، چهره‌پردازی، منظره و توصیف را در رمان گرد آورد، دو عنصر متشکلهٔ حماسه، یعنی شگفتی و حقیقت، را به آن افزود و شعر را در کنار بی‌تکلفی عامیانه‌ترین زبانها قرار داد.»

بنابراین، بالزاك، با الهام از آثار والتر اسکات، بلندترین آرزوها را برای رمان در سر می‌پرورد و وسایل نگارش اثر خود را به دست می‌آورد. از هنگام تألیف «پسر جوان» (شکل اوّلیهٔ «یاغیان»)[15] در حوالی

سالهای ۱۸۲۴ تا ۱۸۲۷، «نخستین» فکر کلّی بالزاک این بود که همچون والتر اسکات سلسله آثاری را به تاریخ فرانسه اختصاص دهد. ولی بعداً تغییر عقیده داد و این بُعد تاریخی را در جامعهٔ معاصر فرانسه جستجو کرد و کوشید تا «تاریخ سجایای عصر خود» را به رشتهٔ تحریر درآورد. به این ترتیب، اسکات با ارائهٔ وسیع‌ترین چشم‌انداز تاریخی و متنوّع‌ترین تصویر ممکن از عصر خود، کلید «تنوع بی‌پایان طبیعت بشر» را در اختیار بالزاک نهاد. رسالتی که بالزاک برای خود قایل است، از همین‌جا نشأت می‌گیرد: **«تاریخ‌نگار، جامعهٔ فرانسه بود و من بایستی فقط کاتب آن می‌بودم».** اوج غرور یا فروتنی که به تحقق طرحی که نویسنده در مقدمهٔ **«کمدی انسانی»** از آن سخن گفته می‌انجامد، یعنی به **«نگارش تاریخ سجایای بشر، تاریخی که بسیاری از مورخان آن را به دست فراموشی سپرده‌اند.»**

ولی بلندپروازی بی‌تردید بر فروتنی چیره می‌شود: «کاتب» جامعهٔ تاریخ‌نگار به هیچ‌وجه یک مقلد کوته‌بین و منفعل نیست و سرانجام مداخله می‌کند: فهرست برمی‌دارد، گرد می‌آورد، انتخاب می‌کند و با ترکیب ویژگیهای فردی الگو می‌آفریند. این وظیفهٔ اوست که با شکیبایی و تهوّر فراوان عصر خود را تجدید کند و به صورتی موجز، مستدل و با روح، به نمایش بگذارد. عمل و ابداع به عهدهٔ اوست و از این نظر از بزرگترین سیاستمداران نیز آزادتر و بزرگتر است. به نظر بالزاک، بعد از والتر اسکات، رُمان در عین وفاداری به واقعیت، چیزی بیش از تقلید محض است و عمل رمان‌نویسی هم یک صورت‌برداری دقیق و هم نوعی کشف می‌باشد.

رمان به عرصهٔ سیاست گام می‌نهد

این چیزی است که برای بالزاک اهمیت دارد. او پس از این که عنوان «کاتب جامعه» را با سخن گفتن از نقش خلاق خود به عنوان راوی اصلاح می‌کند، به دلیل اعتقادات فلسفی خویش ناگزیر باید از مقام خود به عنوان نویسندهٔ پیرو نظریهٔ «بازآفرینی دقیق»، «نقّاش صبور، شجاع، کم و بیش دقیق و موفق سِنخهای انسانی»، «راوی ماجراهای غم‌انگیز زندگی خصوصی افراد»، «فهرست‌نویس مشاغل» و «ثبت‌کنندهٔ نیک و بد» صرف نظر کند. امروزه بسیاری از خوانندگان بالزاک را به عنوان «کاشف» دنیای جدید و بانی روانشناسی و جامعه‌شناسی عملی جامعهٔ فرانسهٔ نیمهٔ اول قرن نوزده دوست می‌دارند، ولی خود بالزاک به این حد قانع نیست. او خود را نه فقط ناظری دقیق بلکه مورّخی با افق دید وسیع می‌پندارد. در آثار بالزاک، رمان‌نویس به صورت نمایشنامه‌نویس، متخصصِ علوم اجتماعی و خصوصاً متفکّر سیاسی جلوه می‌کند. رسالت سیاسی مکمّل و مؤیّد کار دانشمند و هنر نویسنده است. رمان‌نویس فقط شاعر پیشگوی عصر خود نیست، او می‌خواهد راهنمای آگاه آینده باشد. با ظهور بالزاک رمان به بهترین وجه به عرصهٔ سیاست گام نهاد.

«هر نویسنده‌ای باید در زمینهٔ اخلاق و سیاست عقاید مشخصی داشته باشد و خود را معلم بشریت بداند؛ زیرا، به گفتهٔ بونالد، انسانها برای شک کردن به معلم نیاز ندارند.»

این سخن کم‌نظیر که از یکی از نظریه‌پردازان برجستهٔ ضدّانقلابیون راست‌گرا به عاریت گرفته شده ـ همان کسی که گفته است: «ادبیات بیان حال جامعه است» ـ از احساس تعهّد و مسئولیتی حکایت دارد که نویسندهٔ «کمدی انسانی» را دائماً برمی‌انگیزد. بالزاک خود را آشکارا مردی حزبی می‌خواند. وی در جای دیگری نسبیّت تاریخ و قطعیت علل مادی را تأیید می‌کند و معتقد است که **«رُمانها شرح زندگی خصوصی ملّتها هستند»** و به جای پیشرفت اجتماعی، به **«انتخاب اصلح»** اعتقاد دارد، البته به گونه‌ای معتدل. خلاصه این که از لحاظ سیاسی بالزاک هوادار استبداد است! عده‌ای خواهند گفت که حتی در دورهٔ «لویی فیلیپ» نیز مدافع «نظم اجتماعی» و حزب طرفداران سلطنت مشروعه[۱۶] بودن و «در پرتو مذهب و سلطنت، یعنی [به زعم آنها] دو حقیقت جاودانی و دو ضرورتی که رویدادهای زمانه منادی آن هستند» نوشتن، آسانتر از انقلابی یا جمهوریخواه بودن بود! **«استاندال»** به نوبهٔ خود، لب فرو بستن، تغییر چهره دادن و رد گم کردن (عمدی) را ترجیح داد و هرگز در پرتو این انوار تابناک (که به شبهای خلّاق زندگی بالزاک و آرزوهای او برای کسب موفقیتهای دنیوی روشنی بخشیدند) قلم نزد. با این وجود، استاندال عملاً تحت تأثیر بُعد سیاسی و تاریخی جامعهٔ عصر خود می‌باشد. رُمانهای بزرگ او مؤیّد این واقعیتند و خود بالزاک نیز، به عنوان یک منتقد ستایشگر **«صومعهٔ پارم»**، به این امر اذعان دارد و بر آن تأکید می‌نهد. در برابر نویسندهٔ نقاب‌دار «سرخ و سیاه» و در کنار «ژرژ ساند»، شاهد بزرگ دیگر زندگی سیاسی و اجتماعی عصر خود، خالق «کمدی انسانی» یک گرایش مهم در رُمان فرانسهٔ بعد از انقلاب کبیر می‌باشد و آن اولویت مسائل سیاسی تا سرحد ضرورت موضع‌گیری است، قطع‌نظر از ماهیّت مواضع یا تمایلات رُمان‌نویس. در اینجا بالزاک بر ضرورت واقعگرایی داستانی که دستاورد انقلاب کبیر می‌باشد رساتر و صریحتر از دیگران تأکید می‌کند. اینکه این واقعگرایی بر له یا علیه انقلاب باشد، در نظر او فاقد اهمیّت است[...]

جزء و کلّ

آرمان مسیحی و واقعگرایی در توصیف جزئیات

اینکه بالزاک که تا ۱۸۳۴ هرگز به بحث زیباشناختی نپرداخته بود بعداً در مقدمهٔ «کمدی انسانی»، ناگزیر می‌شود از خود در برابر اتهام عدم رعایت موازین اخلاقی دفاع کند، می‌تواند تا حدّی مضحک جلوه کند. در واقع، در سال ۱۸۴۲، یک رمان‌نویس هنوز مجبور بود برای مصون ماندن از گزند نقض نظم اخلاقی [جامعه] جانب احتیاط را فرو نگذارد. بالزاک برای دفاع از خود از شخصیتهایی مدد می‌جوید که چهرهٔ آنان در آثار او به عالیترین فضایل مسیحی آراسته است و نظایرشان در رمانهای او بسیارند. توصیف این چهره‌ها به گونه‌ای است که آنان را حقیقی جلوه می‌دهد. پیوند مقدّس و فرخندهٔ واقعگرایی و مذهب کاتولیک! مذهب کاتولیکی که بالزاک از آن الهام می‌گیرد مذهبی است که معصیت را افشاء، توصیف و سرزنش می‌کند، با آن به مبارزه برمی‌خیزد و در صورت لزوم آن را می‌بخشد؛ مذهب کاتولیک برای بالزاک یک پشتیبان بی‌نظیر و معرِّف نظامی است که ورای ادبیات داستانی قرار دارد و نقش نوعی همزاد را ایفا می‌کند، همزادی که رمان را از گزند خود و خرده‌گیران مصون می‌دارد و آن را بی‌هیچ خدشه‌ای می‌آراید و تقدیس می‌کند. با ظهور بالزاک مذهب کاتولیک حامی رمان می‌شود!

بنابراین، یک شیوهٔ دیگر توجیه و دفاع که در آثار بالزاک مستتر می‌باشد عبارت است از توسل به **«رویدادهای ثابت»** مأخوذ از زندگی روزمرّه. در این مورد مقدمه‌ای که به فلیکس ـ داوِن ـ هونوره دوبالزاک (در آوریل ۱۸۳۵) بر **«پژوهش دربارهٔ سجایا»** نگاشته از مقدمهٔ «کمدی انسانی» گویاتر است، زیرا نویسنده در مقدمهٔ **«پژوهش دربارهٔ سجایا»** دیدگاه متفاوتی را برگزیده که برای خوانندگان **«کمدی انسانی»** مأنوس‌تر است. او به جای آن که ستایش از واقعگرایی را با اعتقادات اخلاقی و تلاش برای زیباتر نشان دادن واقعیت پیوند دهد، بر «انقلابی» که بالزاک در عرصهٔ رمان پدید آورده تأکید می‌نهد. نویسندهٔ مقدمهٔ **«پژوهش دربارهٔ سجایا»** در تأیید سخن تمجیدآمیز **بودلر** («اینکه گفته‌اند جلال و عظمت بالزاک به دلیل قدرت مشاهدهٔ او بوده، بارها تعجب مرا برانگیخته است. همیشه معتقد بوده‌ام که فضیلت اصلی بالزاک تخیّل اوست، تخیّل پرشور») می‌گوید: «راز بزرگ موفقیت آقای بالزاک آن است که هیچ چیز زیر قلم او حقیر نیست. بالزاک به مبتذل‌ترین جنبه‌های یک موضوع عظمت می‌بخشد.» این بدان معناست که واقعگرایی در توصیف دقیق جزئیات که به سطح یک روش ارتقاء یافته و در مقدمهٔ **«پژوهش دربارهٔ سجایا»** مورد ستایش قرار گرفته، در حقیقت با اعتلای (اخلاقی) منشها پیوند اساسی ندارد و کلاً (از نظر ذهنی) با اندیشه‌های متعالی عرفان مسیحی تقویت شده و فی‌نفسه عظیم و متعالی است. با استناد به مقدمهٔ یادشده، این خصیصهٔ اساسی را بهتر می‌توان تعریف کرد. به گفتهٔ نویسنده، آرایش، ترتیب و سازماندهی جزئیات مشهود است که خواننده را دفعتاً تحت تأثیر قرار می‌دهد و اثر جادویی نوشتهٔ بالزاک را به وجود می‌آورد، زیرا جزئیات مذکور خواننده را وارد ماجرا می‌کند و چرخ حوادث داستان را به گردش درمی‌آورد:

«آقای بالزاک از زندگی خصوصی افراد شناخت عمیقی دارد که غالباً تا حدّ ذکر جزئیات دقیق پیش می‌رود؛ او می‌داند که چگونه خواننده را از همان ابتدا و فقط با توصیف یک راه مشجّر یا یک اتاق ناهارخوری و یا اثاث یک خانه تحت تأثیر قرار دهد. در نوشتهٔ او دربارهٔ پیردختران، پیرزنان، دختران مغضوب و بدریخت، زنان جوان بی‌طراوت و بیمار، دلدادگان مخلص و فداکار، مردان و زنان مجرّد و بخیلان و ممسکان اشارات کوتاه بسیار وجود دارد. انسان از خود می‌پرسد که بالزاک با آن تخیّل سرشار خود چگونه همهٔ این چیزها را تشخیص داده و گرد آورده است[...] غالباً کافی است که آقای بالزاک درون یک آشپزخانه یا اتاق خواب یا پستوی مغازه‌ای را توصیف کند تا توجه خواننده جلب شود، نبض داستان به تپش درآید و ماجرا شروع شود؛ از آرایش اثاثیه و وضع داخل منازل که به دقت توصیف می‌شوند، منش، سوداها، منافع غالب و خلاصهٔ زندگی ساکنان آنها به وضوح تشخیص

داده می‌شود. آقای بالزاك از انگلیسی‌ها و آلمانی‌ها که در این نوع ادبی اعجاز می‌کنند گوی سبقت را ربوده است و در فرانسه استاد یا نظیر ندارد.»

نیروهای گریز از مرکز، نیروهای متمایل به مرکز

[...] بالزاك، به عنوان یك نظریه‌پرداز، چه هنگام سخن گفتن از مشاهدات خود و چه هنگام ابراز افکار و عقاید خویش، همواره به تصاویر ممتازی توسل می‌جوید که حاکی از همگرایی و کلیّتند. در مقدمهٔ **«چرم ساغری»** می‌نویسد: «نویسنده باید با تمام معلولها و همهٔ طبایع مأنوس باشد. او ناگزیر از داشتن نوعی آینهٔ هم‌مرکز است، آینه‌ای که جهان به مقتضای طبع او در آن منعکس شود...» و در مقدمهٔ **پژوهش، دربارهٔ سجایا** (۱۸۳۵) از یك «کانون نورانی» که تمام، اجزای اثر به سوی آن می‌گرایند، سخن می‌گوید. جای دیگری (در مقدمهٔ **پژوهشهای فلسفی** (۱۸۳۴) آن را به یك «آینهٔ جهان‌نما»ی عظیم‌الجثه تشبیه می‌کند. (...) در نظر او، مهم نه ترویج فضیلت اخلاقی بلکه نیروی زندگی بخشیدن است و به دنیای رمان معنا و پویایی و اثر خلاقه دادن. بالزاك خیلی عمیقتر از گوته (ولی شاید از روی ریا با خود و خرده گیران) می‌گوید: «هنر رمان فقط یك هدف دارد و آن خود رمان است که می‌کوشد تا زندگی را «چنان که هست» بنمایاند. رمان‌نویس از این طریق بیشتر به اضطراب ناشی از مرگ خود پاسخ می‌گوید تا به دیگران.» این هم یك جنبهٔ اخلاقی دیگر رمان از دید بالزاك است که بر هنر سودمند، هنر متعالی و هنر برای هنر برتری دارد.

برای تکمیل نظریهٔ بالزاك دربارهٔ رمان یك عنصر دیگر ضرورت دارد: اگر ویژگی هنر ـ همان گونه بالزاك از اوایل دههٔ ۱۸۳۰ می‌گوید: **«انتخاب جزئیات پراکندهٔ واقعیت و اجزای حقیقت برای ایجاد یك کلّ متجانس و یك نمونهٔ کامل»** می‌باشد و اگر بالزاك آرزو دارد که همچون اندیشمندی روشن‌بین دربارهٔ موضوعات مهمّ دنیای نوین به تفکر بپردازد و ژرف‌بین‌ترین مورّخ جامعهٔ عصر خود باشد، باید میان ابداع دقیق کلّ اثر و ترکیب آگاهانهٔ ظریفترین جزئیات، یك مرحلهٔ واسطه قایل شود و آن مرحلهٔ ابداع شخصیتها یا آفرینش سنخهای شاخص است.

نظریهٔ «سِنخ»

این اصطلاح که بارها در مقدمهٔ **«کمدی انسانی»** به کار رفته و بالزاك در نامهٔ ۱۸۳۴ خود به خانم هانسکا با بصیرت تمام دربارهٔ آن سخن می‌گوید، یکی از مهمترین ویژگیهای آثار و در عین حال یکی از اصول نظری مهمّی است که بالزاك به ارمغان آورده و خود به اهمیت آن آشکارا وقوف دارد. در مقدمهٔ **«یك ماجرای اسرارآمیز»**[17] (۱۸۴۲) می‌نویسد:

«سنخ (...) شخصیتی است که ویژگیهای بارز تمام کسانی که کم و بیش به او شباهت دارند در وجودش خلاصه شده است. سنخ الگوی نوع خود است. به همین دلیل بین آن و شخصیتهای عصر حاضر وجوه تشابه فراوان می‌توان یافت، ولی اگر سنخ دقیقاً به یکی از این شخصیتها شباهت داشته باشد، کار نویسنده دیگر ارزشی نخواهد داشت زیرا بازیگر [مخلوق] او دیگر یك ابداع نخواهد بود.»

پیش از بالزاك، نویسندگان، نمایشنامه‌نویسان یا رمان‌نویسان بسیاری خصایص بارز الگوهای تجربی پراکنده را برای آفریدن سنخهای ادبی گرد آورده و با ایجاد یك منش یا یك موقعیّت خاص جنبه‌ای از «سرشت آدمی» را نشان داده بودند. ولی بالزاك ظاهراً بهتر از این عمل می‌کند: او به اقتضای پیچیدگی دنیای جدید، به جای یك نمونه، نمونه‌های متعدّد می‌آفریند. به عنوان مثال، به جای هارپاگون[18]؛ گرانده[19]، نوسینگن[20] و گُبسك[21] را می‌آفریند. (...) خصوصاً این که برای نخستین بار نظریهٔ کاملی دربارهٔ «سنخ» ارائه می‌دهد. این «زندگیهای بیشمار» به «چارچوبها» و «دهلیزها»یی نیاز دارد و معماری پیچیدهٔ **«کمدی انسانی»** که از سال ۱۸۳۴ به معرض نمایش نهاده شد و بالزاك در مقدمهٔ خود به شرح آن می‌پردازد، از همین‌جا ناشی می‌شود. سنخها که در حدّفاصل میان مشاهده و تفکر قرار دارند، «نه فقط به انسانها بلکه به رویدادهای مهمّ زندگی» نیز ربط دارند. «موقعیتها و مراحل نمونه‌ای وجود دارند که در زندگی هر فردی به چشم می‌خورند و این یکی از موضوعاتی است که من کوشیده‌ام تا آن را به دقت بیان کنم». بنابراین سنخهای مصنوع بالزاك در جامعهٔ خاص و در مرحلهٔ تاریخی معیّنی مفهوم دارند که کشمکش یا ماجرای انسانی بسیار پرمعنایی در آن روی می‌دهد. بالزاك در پاسخ کسانی که او را به مبالغه متهّم می‌کنند، می‌گوید که این دروغها ـ البته اگر دروغی در کار باشد ـ اجتناب‌ناپذیر و سودمندند و شخصیّتهای رمان را از نظر اخلاقی و زیباشناختی برجسته‌تر می‌سازند و «اعتراضی گویا به تهمت عدم رعایت موازین اخلاقی از جانب نویسنده» می‌باشند: «رسالت هنرمند [...] آن است که سنخهای برجسته بیافریند و زیبایی را تا سطح عقیده اعتلاء بخشد.»

بالزاك در برابر اتهام تحریف و زیباتر کردن واقعیت، اتهام دیگری را که به او وارد آمده قرار می‌دهد و آن خیانت به حقیقت از طریق زشت‌تر کردن آن می‌باشد. او این عمل خود را با استناد به ضرورت شدید ابداع شخصیتهای متفاوت از نمونه‌های واقعی در حوادث متفرقهٔ «وحشتناك» توجیه می‌کند. این شخصیتها از نمونه‌های واقعی خود حقیقی‌ترند زیرا با توجه به «شخصیتهای متعدّد زمان حال» ایجاد شده‌اند. بالزاك، به گفتهٔ خود، می‌کوشد تا یك رویداد واقعی را که حقیقی به نظر نمی‌رسد در «محیطی حقیقی» قرار دهد (مقدمهٔ **«یك ماجرای اسرارآمیز»**). در این فلسفهٔ زیباشناختی کاملا کلاسیك که بالزاك را، در عین حفظ منشاء سیاسی ماجرا، به «تغییر مکانها» و «منافع» وامی‌دارد، «حقیقت ناممکن به مفهوم ادبی کلمه» بیان می‌شود. بالزاك در مقدمهٔ **«گنجهٔ عتیقه‌جات»** چنین می‌نویسد:

> «شك نیست که زندگی واقعی بیش از حد جالب یا کمتر از اندازه ادبی است. حقیقت غالباً حقیقی به نظر نمی‌رسد، همان گونه که حقیقت ادبی نمی‌تواند عین حقیقت عادی باشد. کسانی که چنین تذکراتی می‌دهند، اگر منطقی باشند، لاجرم باید توقع داشته باشند که در تئاتر هنرپیشه‌ها واقعاً همدیگر را روی صحنه بکشند.»

رمان با زندگی فرق دارد! در رمان یك سلسله قراردادها و یا به عبارت صحیح‌تر نوعی «حقیقت مانندی» وجود دارد. بالزاك پیش از فلوبر بین «واقعیت مکتوب» و «واقعیت محسوس» تفاوت قایل شد و علی‌رغم انزجار از ابتذالِ «شرح بیروح و متوالی رویدادها»، توسل به واقعیت را الزامی دانست زیرا در غیر این صورت «موضوعِ» اثر بی‌ارزش خواهد شد، منتهی «رویدادهای حقیقی» باید کاملا خلاصه شوند:

> **ادبیات از روشی که در نقّاشی به کار می‌رود بهره می‌گیرد. یك نقّاش برای کشیدن تصویر یك زن زیبا اجزای بدن او را از الگوهای متعدّد می‌گیرد: دستها از یك الگو، پاها از الگویی دیگر و همین‌طور سایر اعضاء. کار نقّاش آن است که در کالبد این اندامهای منتخب روح بدمد و آنها را ممکن‌الوجود سازد. اگر نقّاش تصویر زنی واقعی را بکشد کسی به دیدن آن رغبت نشان نخواهد داد.**

روشن‌بینی بالزاك در حدّکمال است و بین آنچه که نویسنده قصد انجام آن را داشته و آنچه که عملاً به انجام رسانده هماهنگی وجود دارد. خود او از نقشی که در بالندگی رمان، تعمیق واقعگرایی و نوعی حقیقت مانندی داستانی که ریشه در تاریخ معاصر دارد، به خوبی آگاه است، همچنین از بهایی که شخصاً برای این منظور پرداخته، یعنی آن تلاش وقفه‌ناپذیری که توان او را به تحلیل می‌برد. اگر بالزاك تنها کسی نیست که در این راه گام نهاده، در عوض بیش از هر نویسندهٔ دیگری تا حدّ افراط در آن پیش رفته و روشنترین تصوّر را از آن دارد. بین این «افراط» و آن روشن‌بینی تضادی وجود ندارد، نه با وجودِ بلکه دقیقاً به دلیل همین افراط است که بالزاك انقلابی در عرصهٔ رُمان پدید آورده است. پس از بالزاك، رُمان دیگر شباهتی به گذشتهٔ خود ندارد و مرحلهٔ مهمی را پشت‌سر نهاده است که دیگر نمی‌تواند معصومانه به آن بازگردد. بالزاك برای تمام رمان‌نویسان پس از خود به یك مرجع اجباری تبدیل شده است، به طوری که می‌توان او را **«هُمر»** و در عین حال **«ارسطو»**ی رمان جدید نامید.

پانوشتها

1. Etudes des moeurs
2. Etudes philosophiques
3. typification
4. chimère
5. Sweden borg
6. Saint - Martin
7. Bonnet

۸. unitè de composition: به نظر فلاسفهٔ موردبحث پروردگار متعال همهٔ موجودات جاندار را از روی یك الگوی واحد آفریده است.

9. ètat social
10. dualisme idèaliste
11. unitè de substance
12. ècriture dramatique
13. personnage typique

۱۴. Couleur local: منظور، توصیف دقیق و گیرای ویژگیهای یك سرزمین یا یك دورهٔ تاریخی در اثر ادبی است ـ م.

15. Les Chouans

۱۶. حزب lègitimiste، که هوادار سلطنت شاخهٔ ارشد خاندان بُوربُن بود. شارل دهم، آخرین پادشاه از شاخهٔ ارشد خاندان بُوربُن در ۱۸۳۰ از سلطنت برکنار شد و لویی‌فیلیپ به جای او نشست ـ م.

17. Une tènèbreuse affaire

۱۸. شخصیت نمایشنامهٔ «خسیس»، اثر مولیر.

۱۹. یکی از شخصیتهای رمان «اوژنی گرانده»، اثر بالزاك که به خست شهرت دارد.

۲۰. Nucingen، یکی از شخصیتهای رمان «خانهٔ نوسینگن»، اثر بالزاك.

۲۱. Gobseck، شخصیت رمانی به همین نام، اثر بالزاك.

22. Cabinet des Antiques



از مطبوعات دیگر...

● بخشی از یک کتاب منتشر نشده

به‌سوی خرّمشهر

● حسین بهزاد

۱۲ مهر ۵۹:

توی کتاب فارسی دوران دبستانمان خوانده بودم که در ناامیدی بسی امید است. الحق که شاعرش بیخود نگفته.

مثلاً، الان که ۲/۵ بعدازظهر است، بایستی سوار قطار اندیمشک ـ تهران شده باشیم و با لب و لوچهٔ آویزان، توی کوپه ها، حسرت جواب شدن از جنگ و جبهه به دلمان مانده باشد. ولی کار خدا را ببین که...!

فی الحال، سوار یکی از نفربرهای ارتشی، داریم تخته گاز به سمت آبادان می رویم. راستی که این «ولی» عجب وروجکی شده. دیشب که دلشوره غیبتش را داشتیم، کاری کرده کارستان! طوری که خودش می گوید، به هر کلکی بوده، دم چند نفر از بچه های فدائیان امام را دیده و کلی رطب و یابس برایشان بافته تا ما را به جمعشان قبول کنند. البته موقعی که سن و سال او و ما را جویا شده اند، مبالغی دروغ مصلحت آمیز چاشنیِ حرفهایش کرده بود. کارتهای بسیج مسجد محل ما را هم درآورده و نشان داده تا باور کنند که ما سر «ام ـ یک» را از ته اش می شناسیم، بالاخره حوالی هشت صبح، با ریویی که الان سوارش هستیم، آمدند سراغمان و تا جماعت همسن و سالهایمان به خودشان بیایند، همراه یکی دو نفر دیگر، پریدیم پشت «ریو» و یا علی از تو مدد!! سه تا سرباز هم توی «ریو» با ما همسفرند. سربازهای ژاندارمری اند و محل خدمتشان «سلیمانیه» آبادان است. حسابی اهل بگو بخندند. هر سه هم ترک.

وقتی سوار شدیم، بر و بر نگاهمان می کردند و زیرجلکی می خندیدند. لابد به خاطر قد و قواره ریزه میزه ماست. صدبار به این شهریار خوش کردار گفتم: «بابا! بارفیکس و بسکت به کارمان میاد». نه که خودش به حرفم گوش نکرد، رأی ما را هم زد. حالا هم اگر این سه تا سرکار، که فوق فوقش سه، چهار سالی از ما بزرگترند به قد و قواره مان بخندند، خدا وکیلی حق به جانب آنهاست. اما این جاده آبادان هم چقدر پر رفت و آمد است. تا چشم کار می کند، از این طرف «ریو» و جیپ و تریلی های تانک کش و از آن طرفش هم ماشینهای شخصی، عمدتاً وانت بار، که زار و زندگی یک مشت بنده خدای جنگزده را بار زده اند، در رفت و آمدند، علاوه بر اینها، یک فوج عظیم از زن و بچه و پیر و جوان هم پای پیاده و ساک یا قالیچه ای به دوش در امتداد و انتها، کنار جاده بطرف اهواز در حرکتند، خط لوله نفت هم که جا به جا لت و پار شده و شعله های آتش و حلقه های عظیم دودش آسمان بالای سرمان را سیاه کرده.

یکی از سربازها پرسید: همشهری! چی می نویسی؟

که گفتم خاطرات سفر، خندید و گفت: سفرنامه امیرارسلان؟

از حاضر جوابی اش خوشم آمد، منهم گفتم: فقط فولاد زره دیوش را کم دارم. او هم با خنده گفت: پس اسم ما را هم بنویس، شیرینعلی ممقانی! منهم نوشتم.

الان صدای «گرمب» عجیبی را بالای سرمان شنیدیم. تمام ستون ماشینها زدند روی ترمز. با فریاد سرباز ممقانی بند دلم پاره شد: دده وای! طیاره گلدی!

خدا به دادمان برسد.

۱۴ مهر ۵۹:

هیچ خوشم نیامد، آخر این هم شد کار؟، به سه نفرمان یک ام ـ یک لکنته و بی فشنگ داده اند و ما را کنار جاده «اهواز ـ آبادان» کاشته اند و دلمان خوش است که شدیم مأمور انتظامات! به قول بابام، از طلا گشتن پشیمان گشته ام، به جایش همین الان توی خرمشهر محشری به پا شده، بس که کارزد و خورد با عراقیها بالا گرفته. آن طور که ماشین های عبوری می گویند، بچه های سپاه خرمشهر و تکاورهای نیروی دریائی، حسابی دمار از روزگار عراقیها درآورده اند. آن نامردها هم که دل و جگر جنگ تن به تن را ندارند، شهر را بسته اند به خمسه خمسه و توپ و خمپاره.

حالا توی یک چنین وضع و اوضاعی، ما سه نفر شده ایم لولوی سرخرمن. آنهم کجا؟، توی برو بیابانهای بیرون آبادان. سرشب حرف آخرم را با «ولی» و «شهریار» زدم، جای ما توی خرمشهر است و بس فقط به آقای رحیمی مسئول مقرمان چیزی بروز نداده ایم. درستش هم همین است. آخر از پیش جوابش را می دانستیم، «جای بچه هایی به سن و سال شما توی خرمشهر نیست!»

تازه اگر خیلی در حقمان لطف بکند و از همان برو بیابان برهوت هم بیرونمان نکند.

اما خب، ما هم توی این چند وقته، حسابی برای خودمان گرگ باران دیده شده ایم. این طرفها هر کاری می شود کرد. منتهی آدم بایستی فوت و فن آن را بداند. از دیشب فکری به سرم زده. سرظهر از شهریار خواستم با قرآن برایم استخاره ای بگیرد، ببینیم خدا چه می خواهد.

این آیه آمد که: «والذین جاهدوا فینا لنهدینهم سبلنا!»

۱۷ مهر ۵۹:

به یاری آقا امام زمان، مقصدمان خرمشهر

است. اینکه چطوری خودمان را تا اینجا رساندیم، جریانش مفصل است و فرصت نوشتنش کم.

باشد انشاءالله سر فرصت می نویسم اما خدا از سر تقصیراتمان بگذرد چرا که دلمان نمی خواست دزدکی سوار لنج مردم بشویم، منتهی پدر بی پولی بسوزد که بد دردی است! ولی خب، این صاحب لنج هم عجب آدم گوشت تلخی است. همچین که فهمید دزدکی سوار لنجش شده ایم، کم مانده بود هر سه نفر ما را مثل گربه بگیرد و بیندازد توی آب، باز خدا پدر داوطلبهای اعزامی از اصفهان را بیامرزد که پول دادند و جانمان را خریدند. والا معلوم نبود آخر عاقبت کارمان به کجا بکشد.

اما باقی نوشتنی ها: دریازدگی ها هم برایمان شده قوز بالا قوز، کم مانده شیری را که در دوران «نی نی قنداقه» بودنمان خورده ایم را هم بالا بیاوریم. علی الخصوص، طفلی شهریار که کلی هم وسواسی است بدجوری از این بابت کلافه شده طرفهای غروب «ولی» از بین «اعزامی»ها آمد سراغم و گفت که ته توی قضایا را درآورده، همچین که به خرمشهر برسیم، بایستی به هر کلکی شده، همراه همین بر و بچه های داوطلب، برویم «مسجد جامع» شهر. آنجا دیگر به صغیر و کبیر بودن آدم کاری ندارند، چه بهتر خودمان! طوری که داوطلبها می گویند، شهر عجیب از بابت مهمات و از آن مهمتر کمبود نیرو، در مضیقه است. هیچ معلوم نیست این همه توپ و تفنگی که توی این مملکت انبار شده، کدام گوری رفته که حالا وضع مهمات شهر اینقدر خراب است.

اخبار ساعت ۲ هم حسابی کفرمان را درآورد. رادیو مصاحبه ای با رئیس جمهور پخش کرد. وقتی خبرنگار پرسیده توی خوزستان چه خبر بود؟ جواب داده: من که آنجا رفتم مردم شعار می دادند بنی صدر فانتوم بده. انگار فانتوم نقل و نبات است که من بریزم توی جیبم و به آنها بدهم!

یکی از داوطلبها به اسم برادر «زادمهر» که ریش سیاه و بلندش جذبه غریبی به قیافه اش داده و بلاتشبیه، شبیه شمایل هایی است که از حضرت ابوالفضل می کشند، با لگد زد و رادیو را پرت کرد توی آب مواج رودخانه، بعد هم با همان لهجه شیرین اصفهانی اش، حسابی از خجالت آقای نقل و نباتچی درآمد، چند نفری از بچه ها خواستند ساکتش کنند که، مصلحت نیست و به خاطر حضرت امام نباید چیزی گفت، که یکمرتبه بغض بنده خدا ترکید و سرش را گذاشت روی شانه ولی و های های گریه کرد.

با آن که چندان فاصله ای با شهر نداریم، طوری که بچه ها می گویند، بایستی تا شب صبر کرد و بعد که هوا خوب تاریک شد، پیاده بشویم. سر ظهر یکی، دوتا دانه بیسکویت «پتی بور» نم کشیده به هر کدامـمان دادند، به جای ناهار، حس و حال خوردنش را ندارم، بس که استفراغ کرده ام. صدای انفجار و تیراندازی حتی برای یک ثانیه هم قطع نمی شود. توی سیاهی آسمان سر شب، گوشه، گوشه شهر را می بینیم که دارد می سوزد دیگر طاقتم طاق شده، چرا نمی رسیم؟

۲۰ مهر ۵۹: خرمشهر

سر صبح با «ولی»، هر کدام یکی یک جعبه مهمات روی کولمان، زیر بارش شدید توپ و خمپاره، تلوتلو خوران، همراه چند تا از بچه های خرمشهر، رفتیم طرف «بازارسیف». از سه طرف دارند شهر را می کوبند معنی کلمه انفجار را آدم اینجا می فهمد. توی شهر زمین و زمان دارد از هم می پاشد. با هر انفجار هم چند نفر زن و بچه بیگناه تکه تکه می شوند. از خرمی خرمشهر فقط اسمش به جا مانده.

این بی دینها حتی حرمت خانه خدا را هم نگه نداشته اند، صبح تا غروب، با آتش کورشان، دارند اطراف مسجد جامع را می کوبند. بیخود نبود که حضرت امام فرموده مسجد سنگر است. ما اینجا کارمان رساندن مهمات به بچه هایی است که توی کوچه پس کوچه ها، لا به لای خانه ها و بالای پشت بامهای شهر موضع گرفته اند، تا به هر قیمتی که شده، پوزه عراقیها را به خاک بمالند. اما با ژ-۳ و ام یک که نمی شود از پس خمسه خمسه و تانک و خمپاره برآمد. آن هم با این قحطی مهمات. شهریار هم دیروز رفت جزو دسته برادر «نعمت زاده».

«نعمت زاده» بچه همین جاست: خیلی هم دل و جگردار و نترس است. از روز اول حمله عراق، تا حالا مثل شیر با کفار بعثی جنگیده. آنهای دیگر هم همینطور، برادر دشتی، برادر مرادی تکاورهای نیروی دریائی و داوطلبها و خیلی های دیگر.

۲۵ مهر ۵۹:

صبح که با صدای انفجار توپ، آنهم درست بالای سرمان، که به دیوار یک مدرسه اصابت کرده، از خواب پریدیم. «ولی» برایم خوابی را که امشب دیده بود تعریف کرد. خواب دیده بود تمام کوچه های شهر را تا چشم کار می کرد. بچه های سرتاپا مسلح ما قرق کرده اند و عراقیها دارند مثل موش فرار می کنند، نمی دانم چرا. اما این خواب «ولی» دلم را حسابی قرص کرد.

به هر حال، فعلا تنها امیدمان توی این شهر به خداست. مایه دلگرمی مان هم پیامهای امامـمان است که از رادیو یک موجی که داریم می شنویم.

بعد از نماز ظهر، برادر جهان آرا، فرمانده سپاه خرمشهر آمد مسجد جامع، کمی هم برایمان حرف زد. از توکل به خدا گفت و توسل به درگاه ائمه (ع).

تا چشم کار می کند. همینطور اجساد شهداست که در گوشه و کنار مسجد ردیف شده، بیشترشان هم با ترکش خمپاره شهید شده اند، چه می شد ما هم خمپاره توی دست و بالمان پیدا می شد؟

هر چقدر مهماتمان کمتر می شود، به تعداد شهدایمان اضافه می شود.

خدایا! جز تو کسی را نداریم، به فریادمان برس امّن یجیب المضطر اذا دعاه، و یکشف سوء!

۲۸ مهر ۵۹:

از روز اول ورودمان به شهر، شده بودیم مهمات بیار سنگرهای خیابانی. اما از سه روز پیش کارمان عوض شده رفتیم برای حمل مجروح، با نردبان و زیر آتش بی امان دشمن، برانکارد کم است و تلفات زیاد.

مجروحین سرپایی را به هیچ وجه نمی توانی راضی به ترک سنگر کنی. آنهایی هم که زخمهایشان عمیقتر است، بیشترشان حاضرند توی سنگرها جان بدهند ولی عقب نیایند. حق هم با آنهاست. نیرو کم است. طیاره های عراقی صبح تا شب شهر را بمباران می کنند.

حالا دیگر من و «ولی» صدای هر کدامشان را خیلی خوب می شناسیم و فرق میگ با توپولف را هم. عراقیها آب شهر را قطع کرده اند، می گویند شاه لوله ها را ترکانده اند، برق هم که از وقتی ما آمدیم در کار نبوده، نامردها بیشتر شبها حمله می کنند، روز شهر را می کوبند و شب هم حمله می کنند، مثل شغالها!

۳۰ مهر ۵۹:

این خواهران امدادگر هم چه با غیرتند. به کار زخمبندی بر و بچه های مجروح که می رسند هیچ، بعضی وقتها خودشان هم دست به تفنگ می برند و دوشادوش برادرهای ما با بعثی ها می جنگند.

ظهر از برادر دشتی شنیدم که ۳ نفر از خواهرهای امدادگر اسیر شده اند. رفته بودند رسیدگی به چند مجروح اورژانسی در سنگرهای خط مقدم که خورده اند به کمین عراقیها. بین آنها خواهر حکیمی هم بوده. او قبل از جنگ، معلم دبستان اینجا بود و همان روز اول جنگ، وقتی شهر را به توپ بستند، شوهر و سه تا بچه اش ماندند زیر آوار و شهید شدند، حالا خودش هم اسیر شده.

خیلی با خودم کلنجار رفتم تا گریه نکنم. از همان دو، سه روز اولی که اینجا آمدیم درست مثل مادرمان از «ولی» و «من» مواظبت کرده بود. هیچ وقت خوشم نیامده مثل یک بچه با من رفتار کنند. مخصوصاً اینجاها. اما وقتی خانم حکیمی با من مثل بچه اش حرف می زد، خیلی به دلم می نشست.

الان که دارم می نویسم ساعت ۶ غروب است. «ولی» پتو را کشیده روی سرش و رو به دیوار کرده، دارد گریه می کند. «ولی» همیشه بیصدا گریه می کند، فقط از تکان شانه هایش می شود فهمید چه حال و روزی دارد. باید با «برادر دشتی» حرف آخرمان را بزنم. هر چه دست روی دست گذاشتیم کافیست. ژ-۳ را عشق است.

□ به نقل از کیهان شماره ۱۳۷۷۴

اشاره
در شماره ۳۶، آذرماه ۱۳۷۱ ادبستان، مقاله‌ای زیر عنوان هنر کاربردی ـ هنر اعتباری به قلم آقای مهدی آهن‌چیان یکی از خوانندگان مجله که از قائم‌شهر فرستاده بودند به چاپ رسید. در ابتدای مطلب، و به عنوان مقدمه‌ای کوتاه و مختصر براین مقاله نوشته بودیم:

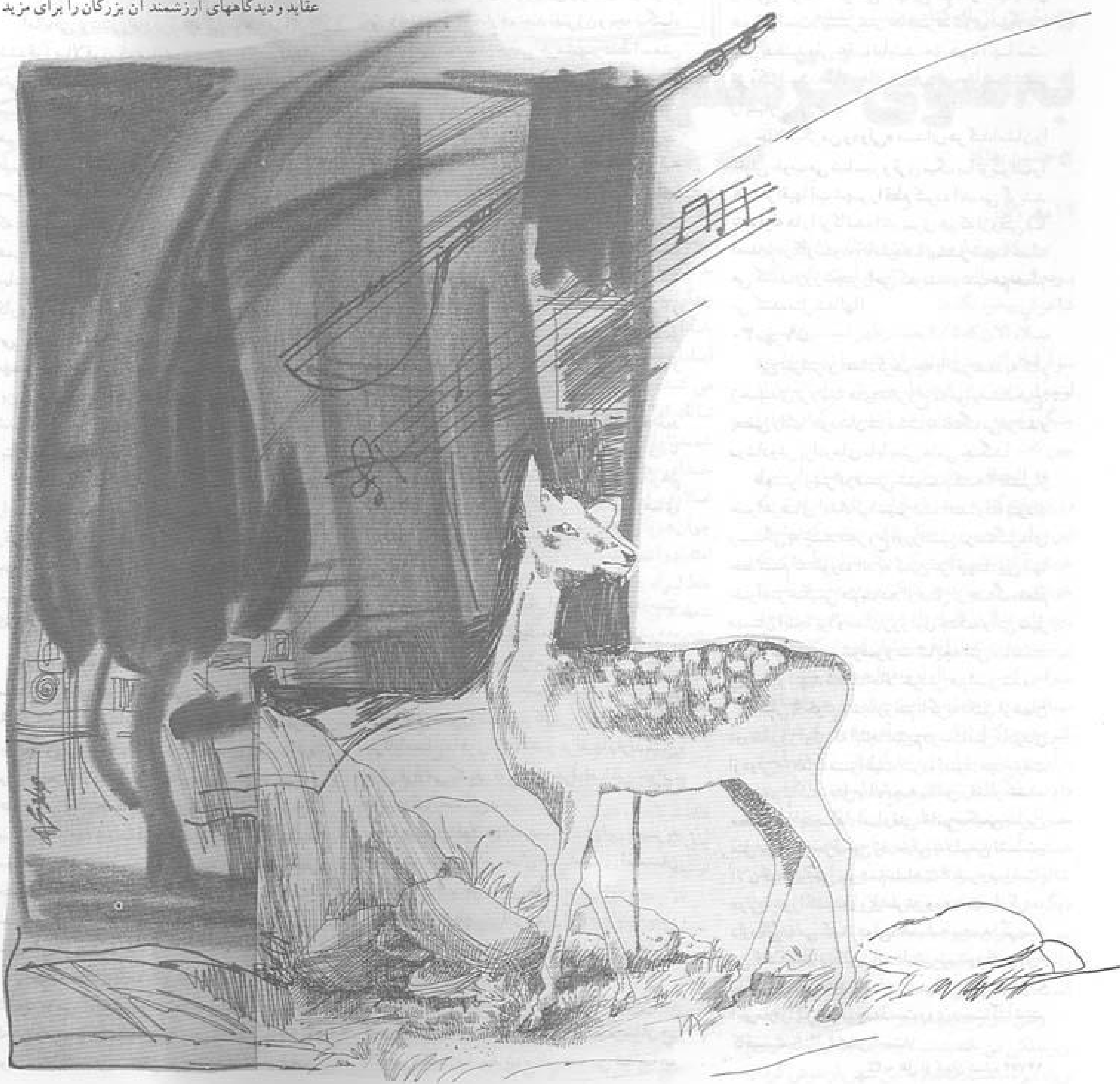
«بدون تردید ادبستان با نکات مطرح شده در آن موافق نیست، امّا از آنجا که روش ادبستان از همان ابتدا درج مقالات و دیدگاههای متفاوت در زمینه‌های متنوع هنری و از جمله موسیقی بوده است آن را چاپ کرده‌ایم. با این امید که خوانندگان متعهد علاقمند و صاحبنظر با شرکت در مباحثی از این دست به روشن شدن نکات ابهام این مقولهٔ هنری کمک کنند».

در پی انتشار ادبستان گروهی از خوانندگان در مقام پاسخگویی به آن مقاله و اظهار نظر در اطراف آن، نامه‌ها و مطالب بسیاری ارسال فرموده‌اند که تعدادی از آنها انتخاب شده و در همین صفحه از نظر شما عزیزان می گذرد.

ذکر این نکته در همین جا ضروری است که درج این مقالات و مطالب، بازدلیل بر تایید کلیّهٔ آنها نیست و تاکید براین مورد خاص نیز نباید به نشانهٔ رد برخی از آرایی تلقی شود که از استحکام منطقی و علمی برخوردار باشند.

امّا تمایل ادبستان برآن است که در تمامی زمینه‌های هنری و ادبی، و بخصوص در محور موسیقی ایران بیشتر از نظرات استادان پیشکسوت و متخصصین فاضل این هنر استفاده کند و آراء، عقاید و دیدگاههای ارزشمند آن بزرگان را برای مزید

یک مقاله و چند پاسخ



اطلاع و آگاهی دوستداران موسیقی ایران و همچنین به منظور ارتقای سطح دانش موسیقی نسل جوان و علاقمند ـ و بالاخص خوانندگان ارجمند خود ـ منعکس نماید. انشاءالله

○○○

به منظور اجتناب از اطالهٔ مطالب و پرهیز از پرداختن به حواشی اضافی و غیرضروری، بخشهایی از متن هر نامه که به طور مستقیم به مقالهٔ «هنر کاربردی، هنر اعتباری» و نکات مطرح شده در آن پاسخ داده بودند، گزینش و درج شده است.

رازدار قرون

بی گمان مبانی هنر هر سرزمین بر ساختار تاریخی و هویّت ملی آن استوار شده است و عوامل و حوادث مختلف تاریخی در شکل‌گیری و تکوین آن نقش بسزایی داشته است. جور جائران و ظلم ظالمان همواره روح لطیف و طبع حسّاس هنرمندان را به درد آورده است.

موسیقی ایرانی عمیقاً و به طور گسترده با مردم و زندگی آنان ارتباط دارد، یعنی از ظرفیت تطبیق با زمان برخوردار است. طی قرون متعدّد از صافی پر پیچ و خم تاریخ گذشته و بی‌شک در نظام وجودی آن تأثیر گذاشته است و هنرمندان خلاق و مبتکر با درک عمیق مسائل و مشکلات زمان، قطعات بیشتری بر پیکر این «رازدار قرون» افزوده‌اند. در نتیجه این آلام و دردهاست که موسیقی ردیفی ایران اینچنین سوزناک و تأثیرانگیز شده است.

آنان که به نام تجدّدطلبی، سنتها و اصالتها را بی‌هیچ بررسی و تعمّقی، مورد تاخت و تاز قرار می‌دهند، یا از قشر مرفهان بی‌دردند یا از نوع غربزدگان نوگرا که در هر حال باعث و عامل رکود و سقوط فرهنگ و اعتبار والای اصالتها هستند.

البته در مورد نوگرایی (اگر منظور پیشرفت باشد)، باید قبول کنیم که در اکثر زمینه‌ها پیشرفت خوب است و باعث تسریع کارها و برتری سیاسی، اقتصادی و فرهنگی می‌شود ولی آیا به بهای فدا شدن موسیقی اصیل نیز، این پیشرفت مورد قبول است؟

هیچگاه، به بهانه این که می‌توان موسیقی ایرانی را در سازهای غربی اجرا کرد، نباید از سازهای تازه به دوران رسیدهٔ غربی به جای سازهای ایرانی استفاده کرد و ریشه‌های موسیقی خود را با آن عظمت گذاشت و به نواختن سازهای غرب پرداخت.

این سازها بدون توجه به اصول و قوانین موسیقی اصیل ایرانی ساخته شده‌اند و هر کس با هر درجه مهارت که بتواند این سازها را بنوازد، نمی تواند به آن عمق و کنه موسیقی ایرانی که منظور نظر است دست یابد مگر عده ای معدود همچون؛ محجوبی، صبا و... که آنان هم باایجاد تغییراتی درکیفیت سازها وباپشتوانهٔ عظیم فرهنگی توانستند موفقیتی در نواختن این سازها به دست آورند، بنابراین نمی توان جوانان علاقمند به موسیقی را که تشنهٔ اصالتها هستند بدون پشتوانهٔ فرهنگی به سراغ سازهای غربی فرستاد. در این جا این سئوال هم مطرح میشود که اگر صدای موسیقی اصیل و عرفانی ایران را سازهای خودش می آفرینند، دیگر چه لزومی دارد که به قول مرحوم حنانه: «به جای سنتور از پیانو و به جای کمانچه از ویلون استفاده کنیم»؟.

انبار کردن نقّاشیهای کمال‌الملک در مجلس (شورای ملّی) سابق، مانند همان طرز فکری است که پیران را باید بالای کوه گذاشت تا گرگ و سگ، آنان را از هم بدرّد و فرزندان به راحتی خوش بگذرانند. اکنون دیگر نمی توان هنر و فرهنگ را به بهانهٔ قدیمی و کهنه بودن به انزوا کشید. نقاشی آثار «کمال‌الملک» باید در بهترین نمایشگاهها به نمایش درآید تا جوانان و تازه کاران با مددجویی از این گنجینهٔ عظیم هنر خوْد را اصالت و زیبایی ببخشند.

رضا آفاق ـ تبریز

از کدام دیار هستید؟

راستی آقای نویسنده، شما از کدام دیار هستید؟ واقعاً ایرانی هستید؟ و قلبتان برای موسیقی ایرانی می‌تپد؟! بهتر است سری بزنید به یکی از نوارفروشیهای محلهٔ خود و یك سری از نوارهای ده ساله‌ی اخیر را خریداری کرده و سرفرصت به دقت گوش دهید و بعد قضاوت کنید. شك دارم شما تا امروز با جان و دل به نوای موسیقی اصیل ایران گوش کرده باشید، موسیقی ایرانی حدّ و مرز ندارد، فقط باید علاقه‌مند باشی، عاشق موسیقی اصیل که در این صورت می توانی نوایش را بشنوی.

آیا با شنیدن دوتار استادخوافی بندبند وجودتان نمی‌لرزد؟ وقتی ساز استادمحمدرضالطفی، نوای آسمانی استاد شجریان و... را می‌شنوید به قول خودتان تنتان مورمور نمی شود؟ نمی‌دانم از کدام دیار هستید.

موسیقی اصیل ایرانی، هویت ایران و ایرانی است، هویت فکر و احساس ایرانی است. موسیقی اصیل ایرانی شناسنامهٔ فرد فرد ماست و باید آن را حفظ کنیم.

سهیلا علینقی پور ـ تهران

هرکه این آتش ندارد نیست باد

به دلیل حساسیت مسائل فرهنگی که نتیجهٔ ارتباط آن با روح جامعه است، اظهارنظر در مورد این قبیل مسائل نیازمند احساس مسئولیت و تسلّط کافی به موضوع مورد بحث است. از طرفی چنانچه انتقاد به قصد اصلاح و سازندگی صورت می‌پذیرد بایستی عاری از تعصّب بی‌جا باشد و مهمتر این که در پایان راه حل معقولی جهت رفع مشکل مورد نظر ارائه دهد.

در این که موسیقی سنتی هر سرزمین آمیخته با تاریخ آن سرزمین و متاثر از طبع افراد آن قوم است، جای شکی نیست. موسیقی سنتی ایران نیز به تبع روحیه‌ی عرفانی پرورندگان آن دارای زمینه‌ی حزن‌آلود است که ناشی از حزن قلبی است و این حزن از خصوصیات عشق حقیقی است. البته این بدان معنی نیست که موسیقی ایران سراسرآه و ناله‌های سوزناك و بیان مصیبت باشد. بدیهی است با برخورداری از اطلاعات ناچیزی از موسیقی سنتی و با اندك تفحص در ردیف موسیقی سنتی ایران که چکیده و اساس آن را تشکیل می‌دهد، موارد بسیاری از قطعات شاد و ریتمیك یافته می‌شود، نظیر: گریلی شصتی و هشتری در شور، رنگ دلگشا در سه گاه، لزگی و متن در چهارگاه رنگهای حربی و شهرآشوب در ماهور، رنگ فرح در همایون، رنگ فرح انگیز در بیات اصفهان و نظایر اینها. که به این فهرست، چهار مضرابهای متنوع در هر یك از دستگاهها را می توان اضافه کرد و اینها تنها قطعات موجود در ردیف است که البته ریتمیك بودن آنها را هرگز نباید با موسیقی مطربی مقایسه کرد و اشتباه گرفت.

از طرفی باید دید، نگارندهٔ مقالهٔ مذکور از چه دیدگاهی به موسیقی اصیل و باهویت نگریسته و چه توقعی از آن دارد، اصولاً مقایسهٔ دو مقوله‌ای که سنخیتی با یکدیگر ندارند خلاف عقل و منطق است و گمان می‌رود ایشان موسیقی بعضی از فیلم های هندی را معادل موسیقی اصیل و ملّی تلقی کرده‌اند که در بخشی از نامه خود نوشته‌اند:

«آیا همهٔ آن دیگران هم مثل ما در موسیقی ملّی شان فقط ناله می کنند؟» به هر حال از ایشان تقاضا می‌کنم هر زمان یك قطعه از موسیقی سبك و مبتذل و مخرّب ریتمیك رایج امروزه در اروپا و آمریکا در آثار بزرگانی همچون «بتهوون»، «باخ»، و «موتزارت» و... یافتند، اطلاع دهند تا شاید به تبع از آن بتوان گوشه‌ی «مبارك باد» را به «چهارگاه» و «لی لی لی حوضك» را به «افشاری» و... اضافه کرد!

نکتهٔ دیگر این که، برای برقرار کردن ارتباط با یك پدیدهٔ هنری در مرحلهٔ اوّل انگیزه و تمایل باطنی، در مرحلهٔ دوّم آشنائی با زبان مشترك یعنی بضاعت ادراکی لازم برای فهم معانی، نمادها، کنایه‌ها، استعاره ها و... سایر ابزار بیانی آن پدیدهٔ هنری لازم است تا بتوان پیام آن پدیدهٔ هنری و احساساتی را که القاء می کند دریافت. پس اگر بنده با این معلومات ناقص رُمانی از «هرمان هسه» خواندم یا فیلمی از فیلمسازی اندیشمند و صاحب سبك را دیدم و یا به یکی از «فوگ»های «باخ» گوش دادم و چیزی درك نکردم، عاقلانه نیست که آنها را به باد تمسخر گرفته و به صفاتی چون، گیج کننده، بی‌معنی، یا کسل کننده متصف کنم.

نوشته‌اند: «می گویند، قتل عام‌های تاریخی ماهیت بخش موسیقی ما بوده است، می گویم که اخیراً هم یك متجاوز دیگر جنگی هشت ساله را در کشور ما به راه انداخت، کدام گوشه را به موسیقی اصیلمان اضافه کردیم؟ گوشه‌ی فاو یا مایه‌ی حلبچه؟»

البته نمی‌توان منکر نقش بیدادگریهایی شد که همواره همراه تاریخ این سرزمین بوده، و چنان است که گویی با سرنوشت این قوم گره خورده باشد. لیکن اطلاع نداریم، نگارنده‌ی آن مطلب در روایت کدام استاد، گوشهٔ بخصوص «تیمور» یا مایهٔ «مغولی» را درك کرده اند که اکنون جای گوشه‌ی فاو یا مایهٔ حلبچه را خالی می بینند؟

پیشرفت هنر موسیقی در هر سرزمینی را می توان مدیون شناخت و علاقهٔ مردم آن دیار به فرهنگ خود دانست، آن کجا که در خانهٔ هر فرنگی اصیل یك پیانو وجود داشته باشد و این کجا که در مملکت ما تا مدتی پیش موسیقی برای عده‌ای، معنایی جز مطربی نداشت، خود شما تحقیق کنید که در محلهٔ شما چند نفر به تحصیل یا تدریس موسیقی ایرانی مشغولند. دانه هر قدر هم مرغوب باشد نیازمند توجه و شرایط مساعدی برای رشد و باروری است، این شرایط برای موسیقی ایران، دردرجهٔ اول اصلاح ارزشهای فرهنگی و رسیدن به خودباوری فرهنگی است، گام بعدی معرفی موسیقی ایران به طور اصولی و صحیح به مردم

به جای آرشیوکردن آثار گرانقدری است که دسترسی به آنها، حتی برای اهل فن نیز مقدور نیست و گام مهمتر تشویق استادان و تقدیر از هنرمندانی است که همهٔ سالهای عمر خویش را علی‌رغم مشکلات موجود، در جهت حفظ و اعتلای موسیقی ایران سپری کرده‌اند و معرفی آنان به مردم و فراهم کردن زمینهٔ استفادهٔ هنرجویان و علاقه‌مندان از محضر این استادان، از طریق برگزاری کنسرتهای متعدد و مداوم... و بالاخره فراهم آوردن امکانات مورد نیاز برای جذب علاقه‌مندان به مراکز آموزشی و گسترش مراکز آموزش عالی موسیقی. نوشته‌اند: «تهیهٔ یك دستگاه تارمرغوب و اصیل از عهده کسی برنمی‌آید»

ـ این کاملاً صحیح است و همین وضع باعث سرخوردگی بسیاری از علاقمندان می‌شود.

ـ پذیرفتن ماهیّت موسیقی ایرانی، همچنین این نکته را روشن می‌کند که بیدار کردن خفتگان بی‌سوز که غفلت وجودشان را فراگرفته و مبدأ و مقصود اصلی خویش را فراموش کرده‌اند و حرکت دادن بیدارانی که در طی طریق به سوی معشوق از حرکت بازمانده‌اند، همان نوای سه تار و کمانچه و نی را می‌طلبد، نه صدای وسوسه‌گر ساز الکترونیکی را، چرا که، حرکتی که ساز الکترونیکی در حال حاضر زمینه‌ساز آن شده، نه در مسیر کمال که در مسیر ابتذال است.

و بالاخره نوشته‌اند: «آیا می‌توان در حضور و نقش یك ساز الکترونیکی که صدای تمام سازهای سنتی و اصیل و عرفانی ما را درست مثل خودشان تقلید می‌کند شك کرد؟»

ـ به هیچ وجه! اتفاقاً ما هم شنیدیم که این ساز سحرآمیز که صدای سازهای ایرانی و مثلا تار را با تمام ظرایف و تکنیکهایش مثل مضرابهای چپ و راست، درّاب، اشاره، تکیه، کنده کاری، فشار بر روی خرك (که در این مورد تبدیل به فشار برروی آداپتور شده!)، پوش و... عیناً تقلید می‌کند، وجود خارجی هم دارد! و با تحقیق و تفحص در بازار، دریافتیم که سازهای با مارك «...»، از نظر سبك صدا مشابه ساز یحیی و سازهای با مارك «...» مشابه ساز جعفر هستند! و تعجب کردیم که طراحان این سازها (که احتمالا ارادت فراوانی به موسیقی اصیل دارند!) چه طور به عوض اجرای موسیقی «ابرای فلوت سحرآمیز» موتزارت، که برای آنان ملموس‌تر و آشناتر است به فکر تقلید از صدای نی استاد حسن کسایی افتاده‌اند!؟... هنوز از فکر این معمّا فارغ نشده بودم که این بیت به یادم آمد:

آتش است این بانگ نای و نیست باد
هر که این آتش ندارد نیست باد!

کامران ایازی ـ تهران

موسیقی، این هنر مظلوم

نگارش مقاله یا ارائه نظری در اطراف مسایل و موضوعات مختلف ـ به ویژه در مورد مسایل هنری ـ احتیاج به آگاهیهای لازم، شیوایی قلم و رسایی بیان دارد. نگارندهٔ مقالهٔ «هنر اعتباری، هنر کاربردی» آن طور که از محتوای مقاله برمی‌آید از موسیقی ایرانی خسته شده و احتیاج به موسیقی پویا و صدای هزار شیپور و سازهای الکترونیکی که به قول ایشان صدای سازهای اصیل عرفانی را همانند خودشان تقلید می‌کنند، دارند. ماهیت موسیقی ایرانی را نیز متاثر از حمله‌ها و خونخوارگی‌ها و قتل عام‌ها دانسته‌اند.

اول، باید عرض کنم، آن موسیقی که به قول ایشان خشماهنگ، صدای هزار شیپور است، موسیقی رزمی است، و بهتر است ایشان در مورد موسیقی و در اطراف فرم و محتوای آن مطالعه و دقت بیشتری مبذول دارند.

دوم، درست است که موسیقی ایرانی به دلیل محزون بودن مورد تاخت و تاز است، امّا، دیگر ماهیّت آن در تهاجمات، خونریزی‌ها و قتل عام‌ها نیست (حداقل به آن صورت که مقاله عنوان می‌کند)، بنابراین اعتقاد دیگر جایی برای سازهای ایرانی وجود نخواهد داشت، که موسیقی پویا بانوای آرام سه تار، کمانچه و نی، قابل تحقق نیست. چنین نحوه تفکری پیشنهادهای منطقی، اصولی و علمی را جهت پویا نمودن موسیقی (در حیطه عمل) می‌طلبد، نه بازگویی تمسخرآمیز تاریخ موسیقی و احیاناً (اهانت) به کسانی که با ادبستان مصاحبه کرده‌اند، آن هم بدون درنظر گرفتن این که... این افراد چه کسانی بوده‌اند. برای حل هر معضل، باید عللی را که موجب بروز مشکل و ایجاد نارسایی شده‌اند بررسی نمود تا به نتیجه معقول و مطلوب رسید.

خاك خوردن تابلوهای کمال‌الملك در بالکنها و بردیوارهای مجلس شورای ملی سابق، یا خدای نکرده، فخر فروشی، خودبینی و یا مادیگری معدودی از هنرمندان، معلول عدم شناخت صحیح و ناتوانی ازدرك مفاهیم هنری، خاصّه هنر والای موسیقی ایرانی است که این علت مهلکترین ضربات را بر پیکر موسیقی، این هنر مظلوم وارد آورده و دیگر توان حرکت برای آن باقی نگذاشته است.

دست یابی به موسیقی پویا مستلزم داشتن فرهنگ صحیح، علم، اطلاعات و تجربهٔ بسیار است، نه تبلیغ با آب و تاب سازهای الکترونیکی!، تحقق فرهنگ موسیقی نیز میسّر نیست مگر آن که در روند آموزش آن تجدیدنظر کلّی شود. آموزش موسیقی در حال حاضر تعلیم نواختن سازی است و اخذ شهریه‌های آنچنانی.

باید همراه آموزش موسیقی، فرهنگ علمی و آکادمیك موسیقی، معرفت و اخلاق صحیح و سالم آن نیز به هنرجویان تدریس و تفهیم شود. درغیر این صورت نتیجه‌ی کار، لنگی قافله است تا به حشرا. (البته دامنهٔ عوارض نامطلوب آموزشهای غلط بسیار وسیعتر از آن است که در حوصلهٔ این مختصر بگنجد).

حال سئوال اینجاست؛ آن موسیقی که باید جایگزین نوای آرام سه تار، کمانچه و نی شود کدام است؟. موسیقی ویژه‌ای است که با تحول در نحوهٔ استفاده از سازهای ایرانی، وارد کردن هارمونی در آن و ایجاد ساختمان وسیعتری برای آن و خلق کیفیت‌های اجرایی جدید و استفاده از همهٔ توانایی‌های موسیقی ایرانی است، یا فقط جایگزین کردن سازهای الکترونیکی و استفاده از ریتم‌ها و ملودی‌های کذایی غربی است به جای سازهای ملّی و نغمه‌ها و الحان موسیقی اصیل ایرانی است؟

بی‌گمان موسیقی ایرانی برای تحوّل و پویایی بیشتر نیازمند استادان بزرگی همچون شادروان علینقی وزیری، ابوالحسن صبا و... است که قبل از هرچیز به همه ثابت کنند تار و سه تار و کمانچه و سازهای ملّی ما برپیانوها و سایر سازهای اروپایی ارجحیّت دارند.

دوست عزیز! بیایید اگر مطلبی منطقی و اصولی قابل طرح نداریم، اشغال صفحات ماهنامه‌ای چون ادبستان را به افراد صالح و صاحبنظر و استادان مجرّب که به طور قطع پیشنهادهای ارزندهٔ منطقی، علمی و عملی جهت پیشرفت موسیقی ایرانی و رهایی آن از این بن بست و انزوای کنونی دارند، محوّل کنیم و از ساحت مقدس همه‌ی استادان و پیشکسوتان که عمری را به تحصیل، تحقیق، تدریس، تجربه و آفرینش آثار ارزشمند و جاودانی صرف کرده‌اند پوزش طلبیده و آرزوی توفیق روزافزون برای آنان و تجلی شکوهمندانهٔ موسیقی ایرانی بنمائیم.

محمد تقی ارغوانی فرد ـ زنجان

بیایید جوّ را آلوده نکنیم!

اصولاً اعتقادی به بحث پیرامون کیفیّت موسیقی ایران نداشته و تمجید و تحقیر آن را در ماهیتش مؤثر نمی‌دانم. بحثهای روشنفکرانه در بارهٔ ضعف موسیقی ایران، چه مغرضانه و چه غیرمغرضانه از دورهٔ «مین باشیان» و حتی قبل از آن مطرح بوده و موسیقی ملّی، علی‌رغم همهٔ اینها راه خود را طی نموده است. مقاله‌ای که از نظر می‌گذرد تنها در زمینهٔ مطالب مخدوش و نگرش سطحی نویسنده‌ی مقالهٔ «هنر کاربردی، هنر اعتباری» نکاتی را جهت قضاوت خوانندگان محترم متذکر می‌شود.

آقای آهن‌چیان مطالبی را عنوان کرده است که نه به شکل صحیح و منطقی مطرح شده و نه روابط اجتماعی و زمینه سازآن‌ها را جداگانه بررسی کرده، و سرانجام استنتاجهایی صرفاً براساس سلیقهٔ شخصی به عمل آورده است.

ایشان، جهت چاشنی استنتاج خود، از مغولك پیاده و تیمور لنگ مدد جسته و کل ساختار موسیقی ایران را آههای سوزناك جماعت موسیقیدان پنداشته است. موسیقی ایران همانند سایر هنرها وسیلهٔ تعالی فرهنگ و اندیشه و آنگاه تجلّی آن در رفتار و کردار ماست و این ننگ و شرمساری ما ایرانیان به عنوان میراث‌دار این فرهنگ نیست اگر حکایت دلتنگی‌ها و ناکامی‌ها داشته باشیم، مهمتر آن که ضربیها، چهار مضرابها و سایر قطعات ریتمیك هم جزئی از موسیقی ایران است و همان گونه که غمی زیبا و عمیق در موسیقی ایران وجود دارد، نشاط و حرکت هم در این مجموعه هست.

نویسنده‌ی آن مقاله به نظر بنده بسیار کاسبکارانه به دنبال تأثیر موسیقی ایران برفرهنگ امروز می‌گردد. (همانند برداخت پول در ازای دریافت کالا!)

شعر حافظ قرنها در جامعه‌ی ما بوده و هست وهیچ سیستم اندازه گیری مجهزی نمی‌تواند میزان تأثیرات آن را تعیین کند، چنانچه کودکان ما از بدو آموزش مدرسه‌ای، به نحوی صحیح با این میراث فرهنگی نیز

آشنا شوند و تلطیف روح آنان از همان آوان کودکی صورت گیرد، بسیاری از عواطف عمیق انسان دوستی و سلامت روحی در ایشان پرورده می شود و شاید برخی از ناهنجاریهایی که هم‌اکنون در جامعه شاهد آن هستیم، پیش نیاید، و صدالبته میزان این سلامت اجتماعی با هیچ ترازویی قابل سنجش نیست. بنابرهمین اعتبار است که همانند آثار مدون ادبیات ما، موسیقی ما نیز هرگز کهنه نمی شود.

اگر بحث بر سر یکنواختی و عدم پویایی آن مطرح است، قبل از آن ضروری است، مناسبات اجتماعی جامعهٔ ما، نگرش عوام به این شاخهٔ هنری، و امنیت شغلی این حرفه مطرح شود. همین موسیقی پولیفونی که این چنین نویسندهٔ مقالهٔ «هنرکاربردی، هنر اعتباری» با حسرت و خودباختگی از آن تعریف نموده، در مدرسه‌ای در فرنگ ابداع شده و مبتکر آن با فراغ بال، انواع صداها را آمیخته و فواصل مطبوع و نیمه مطبوع و غیره را تجربه کرده است. آیا مدارسی اینچنین هرگز در این مرز و بوم موجودیت یافته است؟ و آن تعداد انگشت شماری که هرازچندگاهی، به همت رادمردانی برپا شد دوام و بقایی داشته‌اند؟

آیا مقایسه‌ی هزار شیپور با نوای آرام سه تار و کمانچه مقایسه‌ای صحیح است؟ چرا هزار شیپور را با هزار کمانچه مقایسه نمی‌کنید؟ آیا هزار «کمانچه‌کش» داریم؟ و اگر نداریم آیا هرگز امکاناتی بوده است که این هزارتن تحت تعلیم آکادمیک قرار گیرند؟ و اگر تعلیم آکادمیك به راحتی مقدور بود، هزار خانواده حاضر بودند کودکشان را به این آکادمی بفرستند؟

لذا برادر محترم نویسنده! همهٔ عیوب را به گردن موسیقی سنتی ما نگذارید. موسیقی سنتی ما فرزند کوتوله‌ی مادرزاد ناهنجاری نیست که به شکل عَرَضی (فی نفسه) عقب افتاده باشد. شما اگر دلسوز هستید، نگاه خود را کمی دورتر برده و بستر آنچه را هم‌اکنون داریم نیز مشاهده کنید.

اعتبار نقاشی کمال‌الملك خاك خوردن در بالکن‌ها و در و دیوار مجلس شورای ملی سابق نیست، اینها جزئی از فرهنگ این مرز و بوم است و باید پاس آن را نگهداریم که کاربردی بسیار وسیع‌تر از خاك خوردن در بالکن‌ها و در و دیوار مجلس سابق دارد.

اعتبار ردیف هم، همان اعتبار تابلوهای کمال‌الملك است. ردیف به عنوان ساختار موسیقی ملی، به عنوان نواخته‌ها و ساخته‌های استادان قدیمی باید حفظ شود و مورد اشاعه قرار گیرد و بر همان اساس «خشماهنگ‌ها»ی ما به وجود آید.

چرا باید، فلان نوازندهٔ نی پس از سالها رنج و مرارت با بچه‌ای مقایسه شود که با فشار یك انگشت ریتم دوچهار یا سه‌چهار، آکورد شیك از دستگاه الکترونیکی مورد تمجید نویسندهٔ مقالهٔ «هنر کاربردی» بیرون می‌کشد؟ و با شروع سرفصل گام دیگر آکوردهای مطبوع آن گام را... بدون آن که نوازنده آن آکوردها را بشناسد و خیلی‌ها هم فکر می‌کنند که این همه از ذوق و سلیقه و ابداعات همان بچه است.

البته حقیر قصد اهانت و تحقیر نوازندگان با ذوق ارگ و سایر سازهای الکترونیکی را ندارم و تنها هدفم این است که بگویم این مقایسه صحیح نیست.

ارائهٔ سازهای الکترونیك توسط بقّالی‌ها و لبنیاتی‌ها، درآیندهٔ نه چندان دور، مبیّن هرموضوعی می‌تواند باشد، غیراز بهتر بودن موسیقی الکترونیك از موسیقی ایران یا سازهای الکترونیك از سازهای ملّی ایران، فراموش نکنید همان بوتیك‌ها و سوپرمارکتهایی که به زعم شما مشغول ارائه ساز الکترونیك هستند، روزی، روزگاری هم نوار دیدن اشك بچه ماهی در آب را می‌فروختند، حال کو کوزه‌گر و کوزه خرَ و کوزه فروش؟.

«صدای نت «می» در روی ساز سنتی چنانچه فاصله خود را با نجاری تغییر دهید، تغییر می‌کند، اما در ساز الکترونیك صدای نت «می» در صدسال آینده همان است که صدسال قبل هم بوده است». (نقل از مقالهٔ هنرِ کاربردی).

ـ اولاً تغییر کوك مورد خاص، گریبانگیر سازهای ملی نبوده و بسیاری از سازهای سایر ملّتها و قومها نیز اینچنین هستند.

ثانیاً، حقیر هرچه قدر فکر کردم نفهمیدم با این توصیف‌ها بالاخره باید چه کرد؟

آیا باید همهٔ تارها و سنتورها و سه تارهای عالم را جمع کنیم و بسوزانیم تا درس عبرتی شود برای آن عقب افتاده‌هایی که در این راهند، تا همگی بروند و ساز الکترونیك یاد بگیرند؟

باید موسیقی خود را با صدای ملکوتی این سازی که تقلید تمام سازهای ملّی را می کند بیامیزیم و دوباره از مثلاً آقای «اشتکهاوزن» بخواهیم که بازنگوله‌های «خر»ش بیاید برای «جشن هنر»های آنچنانی شیراز!؟

برادر گرامی! آن جثّه و ریتم و ساختمانی که شما جهت تحوّل موسیقی ایران با استفاده از سازهای الکترونیك درنظر دارید، یکبار نه و هزاران بار در دههٔ چهل و پنجاه آزموده شد و نتیجه همان موسیقی منحطی بود که خوانندگان «آنچنانی اش»، از ستاره به اقاقی، را ورد زبانها ساختند. بیایید جوّ را آلوده نکنیم!

شما نگران این کف زدنها و سوت کشیدنهای هموطنان داخلی نباشید. اینها پاس کوچکی است در نگهداشتن این شمع لرزان، از خانه‌ای به خانه‌ای، و از پستویی به زاویهٔ مدرسه‌ای، پاس پایمردی رادمردانی که دلشدگان این اندوخته فرهنگی و این نقطهٔ مباهات فرهنگ مشرق زمین هستند.

سعید نیاکوثری ـ شیراز

میراث گذشتگان

اندیشه‌ای که در کشور ما به دنبال جهانی کردن هنر بوده و هست، متأسّفانه به هنر ملّی و هویت فرهنگی خویش کم بها می‌دهد. گذشته و آنچه را که مربوط به گذشته است، نمی توان دگرگون کرد، تحول و دگرگونی در زمان حال صورت می گیرد. «باخ» در موسیقی غربی از لحاظ تاریخی، مربوط به دوران «باروك» است و در همان دوران خودش دگرگونی عمیق و کارسازی در موسیقی باروك ایجاد کرده است. بدون شك امروز کسی نمی تواند ادعا کند که موسیقی باخ یا موسیقی باروك را باید دگرگون کرد، این کار شدنی نیست.

موسیقی سنتی ما هم از این قاعده مستثنیٰ نیست. جامعهٔ ما، مانند هرجامعهٔ زنده و فعّالی با آداب و رسوم و فرآورده‌های فرهنگی و هنری خویش پیوند و ارتباط دارد. هنوز هم بسیاری از آثار گذشتهٔ ما نه تنها در موزه‌ها، بلکه در کنار ما و شانه به شانهٔ ما به زندگی خود ادامه می‌دهند. جامعهٔ ما ملزم نیست الگوهای ناسازگار با فرهنگ خویش را به کار گیرد، زیرا این جامعه خود یکی از الگوهای موجود در جهان است. «درد ما این است که وقتی از هویت فرهنگی و ارزشهای ملّی صحبت می کنیم، ما را متهم می کنند که عقب مانده و سنّت گرا هستیم و با تحولات جهان بیگانه‌ایم، و وقتی که سخن از دگرگونیها و پیوند و ارتباط جهانی می‌گوئیم، متهم به غرب زدگی و بیگانه پرستی می‌شویم»[1].

آهنگ‌ها و ریتم‌هایی که در قدیم توسط استادان موسیقی ما از جمله درویش خان و وزیری و غیره ساخته و نواخته شده‌اند، نشان از کار طاقت فرسای آنان دارد، بنابراین برای تجلیل از آنان هم که باشد، باید با نواختن این آهنگها، موسیقی خود را زنده نگهداریم، زیرا که همین آهنگها و تحقیقات به جا مانده از استادان، پایه و ستون اصلی موسیقی ما را تشکیل می‌دهند. پس بر موسیقیدانان ما فرض است که از این تحقیقات در تحوّل موسیقی استفاده کنند، نه این که به دنبال قواعد موسیقی فرنگی بگردند.

ما باید بدانیم آنچه از گذشتگان به ما رسیده، درواقع بخشی از اصل و ریشهٔ ما است، حقیقتاً خود ما و اصلیت ما است. این میراث دارای ارزش بوده و معیاری است برای تشخیص درست و نادرست و در حقیقت پیری است دستگیر در راه رسیدن به تعالی هنر موسیقی خودی.

محمّد قدمی، حسین قدمی، محمد علی عارضی، میرزایی ـ تهران

---

۱ ـ از مقالهٔ نگاهی کوتاه بر سیر تاریخی آموزش موسیقی ایران نوشتهٔ حسین علیزاده.

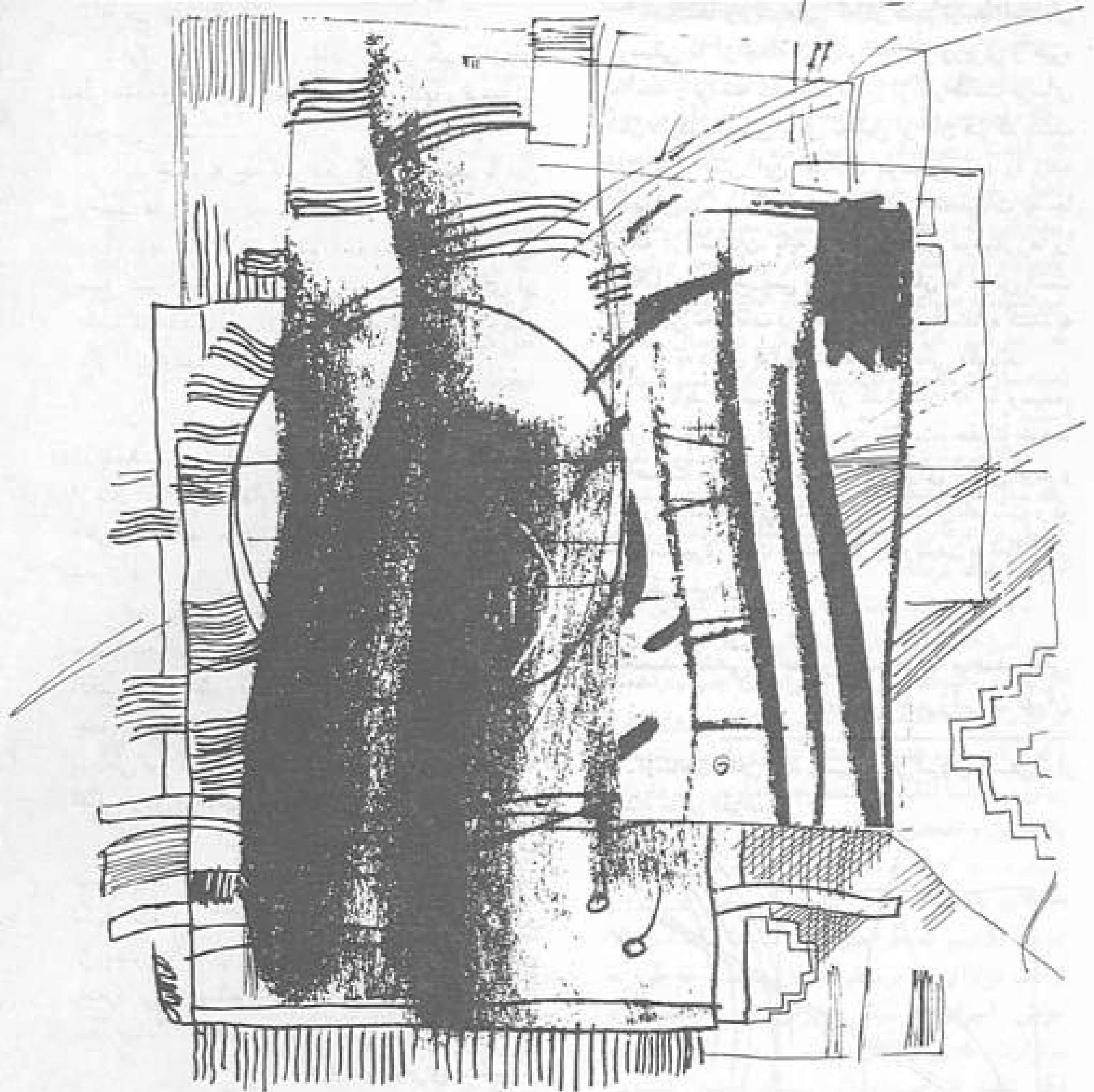


و اما افغانستان؛ مروری بر یك كتاب

شانه‌های زخمی پامیر



□ محمدکاظم کاظمی ـ مهاجر افغانستانی



و اما افغانستان...
(سیری در کتاب شانه‌های زخمی پامیر)

پیش درآمد

قصد مظلوم‌نمایی ندارم اما گفته‌ام و باز هم می‌گویم که در این سالهای جنگ و جهاد و مهاجرت و بویژه در این اواخر، مصایب و مشکلات مردم ما بیش از آن چیزی است که در جهان انعکاس یافته و یا توانسته‌ایم انعکاس دهیم (و یا گذاشته‌اند انعکاس دهیم)؛ مواجهه با کشوری که اینك دیگر کشور نیست؛ ویرانه است و مواجهه با مردمی که حتی بر سر تصاحب ویرانه‌ها نیز می‌جنگند ـ غافل از این که هر کس یك وجب از این خاك را داشت باید یك وجب را بازسازی کند و هرکس دو وجب داشت، دو وجب را و در واقع هرکه بامش بیش، برفش بیشتر ـ و مواجهه با کفشهایی که جفت شده و دم در نهاده شده و مواجهه با اخباری از «داخل کشور» که می گویند تاکنون هزارها تن در مسیر بازگشت، در کشور خودشان سر به نیست شده‌اند و مواجهه با بسی چیزهای دیگر که گفتنش موجب زحمت است و نوشتنش مزید آزار و اذیت.

اما همهٔ اینها به اندازه رنجهای روحی‌یی که اینك بازگو می کنم نیست: متاسفانه تصویری که مردم این سامان از مردم آن سامان در ذهن دارند ـ یا در واقع به وسیلهٔ رسانه‌های همگانی و نیمه همگانی به آنها ارائه شده تصویری است ناقص، مغشوش و درهم و برهم، و البته خود ما نیز در ایجاد این ذهنیتها مقصر بوده‌ایم و نتوانسته‌ایم خود را آنچنان که هستیم بنمایانیم. به هرحال علت، هرچه باشد، معلول همین است که گفته شد. و حالا نتیجه کار چنین شده که دوستان این سامان وقتی مثلاً می بینند آدمی از آن سامان، نشسته و روزنامه می خواند یا چیز می نویسد در شگفت می شوند که عجب! مگر اینها سواد هم دارند؟ بارها از خودم پرسیده‌اند که شما زبان فارسی را کجا یاد گرفته‌اید! و حتی بعضی از مسئولین عالیرتبه یا نیمه عالیرتبه، وقتی صحبت از بردن کتاب به افغانستان به میان آمده گفته‌اند مگر این زبان ـ یعنی فارسی ـ در آن جا قابل فهم است؟ خیلی‌ها از افغانی بودن ـ یا به تعبیری، «افغونی» بودن ـ بعضی از ماها تعجب کرده‌اند چون با آن تصویر ناقص و مغشوشی که عرض شد، مطابقت نداشته‌ایم. گفتم و بازهم می گویم که ما نیز مقصر بوده‌ایم و این حرفها، هشداری برای هموطنهای خود ما نیز هست اما تنها ما مقصر نبوده‌ایم.

یك مثال بزنم:

آقای محسن مخملباف ـ که معرف حضور همه هست ـ فیلمی ساخت با نام بایسیکل‌ران که به خوبی می‌توانست نمادی باشد از مقاومت افغانستان. نمی‌خواهم پیام این فیلم را محدود کنم اما به هرحال تك تك عناصر فیلم، قابل مطابقت با جریانهای انقلاب ما بود اما وقتی این فیلم به نمایش درآمد تنها حرفی که درباره‌اش نگفتند همین بود. منتقدین هر مصداقی که خواستند برای فیلم تراشیدند الا همین مورد. چرا؟ بگذریم و گریز بزنیم به صحرای کربلا با این تذکر که

این، پاره‌ای از آنچه به جرات رسید، بود
بسیار از این قبیل، که ناگفتنی شدند

□

در این اواخر، که شاید هم دیر باشد، زمینه‌هایی به وجود آمده که ما کم‌کم ـ لااقل از نظر فرهنگی ـ احساس حقارت نکنیم و بتوانیم بگوییم: بله، ما هم هستیم. فعالیتهای بعضی دوستان شاعر ما در مطبوعات، برپایی مجامع شعر، چاپ بعضی مجموعه شعرها و بالاخره چاپ کتاب «شانه‌های زخمی پامیر» ـ که غرض اصلی این نوشته، معرفی آن بوده ـ گامهایی است اگرچه معدود اما محکم و متین در این راستا.

شانه‌های زخمی پامیر چیست؟

این کتاب، مجموعه‌ای از آثار ادبی و هنری در زمینه مقاومت افغانستان است. مجموعه‌ای نسبتاً جامع و فراگیر در ۲۶۴ صفحه و با ۹ بخش: مقدمه، سفرنامه، داستان، خاطره، مصاحبه، نقد و نظر، شعر، معرفی کتاب و عکس که بیشتر این آثار از مهاجرین است و قسمتی نیز از برادران ایرانی. این مجموعه به وسیله م.ح. ملك جعفریان گردآوری و از سوی دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی در ۶۶۰۰ نسخه به چاپ رسیده است.

اما م.ح. ملك جعفریان (یا همان محمدحسین جعفریان) کیست؟ مردم ما از پارسال با این شاعر جوان ایرانی آشنایند، از وقتی که مقالهٔ «از فراز هندوکُش» را درباره شعر قبل از انقلاب افغانستان در کیهان فرهنگی چاپ کرد تا امروز که از بس برای هنر و

ادبیات افغانستان دلسوزی کرده و زحمت کشیده، ما به او «افغانی» - و البته نه افغونی! - می گوییم. در مقدمه‌ای که او بر این کتاب نوشته، می خوانیم:

«جمع‌آوری این مجموعه، به نوبهٔ خود از یك سو، پاسخ مثبتی است به «هل مَن ناصر» این عزیزان و ذکر دستخوشی، تا گمان نبرند در این عرصه، یکّه و تنهایند و از سوی دیگر، ارائه و عرضهٔ آثار و نظرات و گفته‌های عالی و قابل توجّه ایشان به جامعه ادبی و فرهنگی ایران، باشد که ذهنیّت تیرهٔ گذشتهٔ جامعهٔ فرهنگی ما، نسبت به کیفیت و سطح آثار ادبیات مقاومت افغانستان، با مجموعه‌هایی از این دست، اندك اندك تصحیح شده و افغانستانی‌ها در این عرصه، جایگاهی را که لایق و مستحق آنند، به دست آورند»
(ص ۱۱)

□

«با تفنگ به دوشان بادغیس» عنوان بخشی از یك سفرنامه است که در این کتاب، آمده. سفرنامهٔ رضا برجی خبرنگار و فیلمبردار ایرانی که ماهها در افغانستان و در کنار مجاهدین ما، به تهیه خبر و گزارش و فیلم و.... مشغول بوده و کارهای مفیدی کرده از جمله، تهیه یك سریال مستند سیزده قسمتی از افغانستان که نمی‌دانیم چطور شد به جعبه‌های جادویی این سامان راه نیافت. شجاعت و علاقهٔ نویسنده سفرنامه قابلِ تقدیر است و دقت‌نظر و نثر زیبایش، قابل تحسین. با هم بخشی از آن را می‌خوانیم:

«بعد هم رفتیم آن دست رودخانهٔ «کوشك رود» و از یك هلیکوپتر سرنگون شدهٔ ام آی ۲۴ توپدار ارتش شوروی دیدن کردیم. داشتیم به لاشهٔ هلیکوپتر نزدیك می‌شدیم که تق و توق غریبی به گوشمان خورد. رفتیم پشت هلیکوپتر چشممان به جمال مبارك چند روستایی منور شد که با ارّه و پتك افتاده بودند به جان طیّاره چرخکیِ [هلیکوپتر] تاواریشها [رفقا] و حالا نبر، کی ببر! همین طور ورقهای سنگین و ضخیم آهن و فولاد بود که داشتند از بدنهٔ اسقاط هلیکوپتر جدا می کردند. آن هم با چه سماجتی... آهنگرهای روستایی هم که ساختن وسایل کشاورزی مردم این مناطق، عمده ممّر ارتزاقشان را تشکیل می‌دهد، برای برآمدن از پس کمبود آهن، چنگ و دندانشان را برای «اقلام زرهی» قشون سرخ تیز کرده‌اند. حال می‌خواهد یك نفربر زرهی بی ام پی یك باشد یا چنانچه بعینه می‌دیدیم، به قول غربیهای عضو ناتو، «ساطور تهاجمی ارتش سرخ»، ام آی ۲۴، غمی نیست، به کار ساختن داس و داسغالهٔ خلق الله بیاید، کفایت می کند.»

□

در بخش داستان، آثاری از دو قصه نویس مهاجر می بینیم: «زخم خونین ژنرال» از سیداسحاق شجاعی و «مزار» از م.جلالی. فرصت بحث دربارهٔ داستانها نیست امّا بدنیست یادآوری شود که این، نخستین کار قصّه‌نویسهای ماست و امیدواریم شاهد مجموعه قصه‌هایی نیز از این دوستان باشیم. قصّهٔ انقلاب ما مظلوم واقع شده است. عین خود انقلابمان.

□

«قیام الدین» عنوان خاطره‌ای است از قاسم حسینی و «بابه مجاهد» از سیداکبر رحمانی بلخی، حالا اگر مثلاً همین خاطره‌ها نوشته نشده بودند، شاید چندسال دیگر، اثری از آنها باقی نمی‌ماند و همین طور بسا لحظاتی از انقلاب اسلامی ما که به نظر می‌رسد درحال مدفون شدن زیر غبار نسیان است. اگر زود دست به کار نشویم و این خاطره‌های مانده در سینه‌ها را ثبت نکنیم، بعد از یك نسل دیگر اثری از انقلاب نخواهد ماند بجز ویرانه‌هایی در روی خاك و شهیدانی در دل خاك. برادران ایرانی ما تاکنون دهها کتاب از خاطرات انقلاب، جنگ، اسارت و.... چاپ کرده‌اند تازه، در کنار آن همه عکس و فیلم و گزارشی که دارند. اما ما چه داریم؟ بگذریم.

□

سیدفضل الله قدسی و سیدابوطالب مظفّری - دو شاعر مطرح انقلاب اسلامی افغانستان - را از قبل می‌شناختیم و اینك بیشتر می شناسیم. در گفتگوهایی که با آنان در این کتاب انجام شده، یك گفتگوی دیگر هم هست با رضا برجی و موسی اکبری که اوّلی همان صاحب سفرنامه است و دوّمی هنرمند نقاش و عکاس افغانستانی. بهانهٔ این گفتگو، برگزاری نمایشگاه عکس مشترك آنهاست از افغانستان و در خانهٔ سوره تهران.

□

در بخشِ نقد و نظر این کتاب، علیرضا قزوه - شاعر معاصر ایرانی - به بررسی مجموعهٔ **«شعر مقاومت افغانستان»** پرداخته و محمدحسین جعفریان، به جایگاه شهید سیداسماعیل بلخی در شعر افغانستان. سیری کوتاه در مجموعه شعر **«لحظه‌های طلوع»** از سعادتملوك تابش را هم در این بخش، می‌خوانیم. نقدها نسبتاً کوتاهند و گذرا اما به هرحال لزوم پرداختن به این مقوله را پاسخ می گویند.

□

حدود چهل صفحه از **«شانه‌های زخمی پامیر»** به شعر اختصاص یافته که حجمی است چشمگیر و البته کیفیّت و کمیّت آثار دوستان شاعر، چنین حجمی را ایجاب می کرد. شعرهایی از بیست و دو شاعر را می خوانیم یعنی: سیدنادر احمدی، محمدظاهر احمدی، عبدالاحد بهادری، سیدفضل احمد پیمان (سوگوار)، سعادتملوك تابش، قنبر علی تابش، فائقه جوادمهاجر، حسن حسین‌زاده، حمید حسینی، فریدون رحیمی، خدابخش رضایی (صمیم)، فضل الله زرکوب، محمدشریف سعیدی، عبدالقهار عاصی، سیدحیدرعلوی نژاد بلخی، حیدرقاسمی هروی، سیدفضل الله قدسی، محمدکاظم کاظمی، سیدابوطالب مظفّری، فدایی هروی، وحدت و غلام نبی اشراقی. این هم غزلی از قنبرعلی تابش:

خورشید، بال سرخِ به هم بستهٔ شماست
مهتاب، شرم شانهٔ بشکستهٔ شماست
آن شعله بار ساقه، که نامش شقایق است
دستان پرشکوفهٔ نورستهٔ شماست
بر سبز شانه‌های عزادار غنچه‌ها
تابوتهای پاك و به خون شستهٔ شماست
خونین ستاره‌های شب‌افروز آسمان
تصویر زخمهای شرر بستهٔ شماست
رگبار پرطنین مسلسل، دَم سحر
تکبیر گرمِ نافلهٔ دستهٔ شماست
وصف شما ز دایرهٔ شعر، خارج است
ترسیم عشق، معنی شایستهٔ شماست

(ص ۱۵۸)

□

محمدبهاری نکلّو، در بخش بعد، به معرفی تفصیلی چند مجموعه شعر پرداخته است. کتابهای که معرفی شده، اینهاست:

مقامهٔ گل سوری از عبدالقّهار عاصی، سپیده‌دَم آزادگان از مولوی سیدمحمدعمر شهید، بانگِ رحیل از سیداسحاق دلجو حسینی، دیوان بلخی (جلد اول) از شهید سیداسماعیل بلخی، شعر سرخ از ع.کابلی، شام شهیدان از سیدفضل احمد پیمان «سوگوار»، سرود خون از استاد خلیل‌الله خلیلی، شکوفه‌ها از استاد شفق، دوراهی از سعادتملوك تابش و دو گاهنامه شعر فصل سبز و اشك قلم که اولی، کار کمیسیون فرهنگی حزب وحدت اسلامی افغانستان است و دومی، حاصل تلاش انجمن اسلامی شعرای مهاجر افغانستان.

□

بیست و شش عکس از داخل افغانستان که به وسیلهٔ رضا برجی، محمدحسین جعفریان و موسی اکبری گرفته شده، پایان بخش کتاب است. بعضی از این عکسها را در نمایشگاه مشترك رضا برجی و موسی اکبری دیده بودیم و ای کاش زمینه‌هایی برای ارائه بیشتر این گونه آثار فراهم می شد حداقل به صورت چاپ مجموعه عکسهایی در قالب کتاب.

□

البته اگر ذرّه بین به دست، در مجموعهٔ «شانه‌های زخمی پامیر» بگردیم شاید نواقصی هم پیدا شود مثَل اندکی غلطهای چاپی و نگارشی نظیر آنچه در شعر قنبرعلی تابش رخ داده اما اینها جزئی است و اندك و قابل چشم‌پوشی بویژه در مقایسه با محاسن فراوان کتاب. به هرحال کاری بزرگ انجام شده و نخستین بار است که چنین مجموعهٔ فراگیری را می‌بینیم.

□

نوشته را تمام می‌کنیم با «مانده نباشی*»ای به جناب محمدحسین جعفریان و دوستان خوب دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی به خاطر انتشار این کتاب. ما مردم ناسپاسی نیستیم و خوبیها را به یاد خواهیم داشت - همچنان که بدیها را - امّا چه کنیم که توان جبران نداریم و آنچه هست همین دعای خیر است که به قول بیدل:

عمری است ز اسباب غنا هیچ ندارم
چون دستِ تهی، غیر دعا هیچ ندارم

*) مانده نباشی = خسته نباشی

● بازتابهای مکتب سوررئالیزم در شعر «سرباز کوچك»
سرودهٔ محمدرضا عبدالملکیان

سنگر گرفته ام!

■ دکتر منوچهر اکبری - استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

پیدا کردن معیارها و اصول یا زمینه‌های یك مکتب (از مکاتب ادبی) در یك اثر ادبی با تمامی تمایزات و اختلافها و فواصلی که با یکدیگر دارند، اگر کار ناممکنی نباشد، آسان هم نیست. برای مثال مکتب سوررئالیزم دراوضاع فرهنگی واجتماعی وسیاسی - و تاریخی وحتی اقلیمی خاصّی به وجود آمده و بی تاثیر از اوضاع زمان و مکان و نیز ضرورت ادبی عصر خویش نبوده است. علاوه بر این، مکتب مذکور برای مدت معینی رونق و حیات داشته و تا آنجا که می‌توانسته رشد کرده و بالنده شده است و سپس در برابر هجوم مکتب دیگری - که آنهم از مشخصات خاصّ خود برخوردار است - رنگ باخته و از میدان به در رفته است. این که آیا شاعر امروز، بخصوص بعد از انقلاب و در دوران جنگ می تواند با پیروی هرچند ناخودآگاه، وارد قلمرو فلان مکتب شده، آثارش رنگ و صبغهٔ آن را به خود بگیرد، خود پرسشی است که براثر نقد دقیق آثار وی و مقایسهٔ اصول و موازین هر مکتب و ریختن اثر شاعر در قالب و ظرف آن مکتب حاصل می آید. پرسش دیگر این است که آیا در روزگار ما و در این اوضاع، با در نظر گرفتن تمامی عوامل فرهنگی و اجتماعی درست است که یك هنرمند تحت تأثیر فلان نویسندهٔ غربی یا بهمان شاعر امریکای لاتین قرار گیرد؟ در این مقال کوتاه و مجال اندك بر سر آن نیستم که به نقد تمامی مکاتب ادبی پرداخته، قوّت و ضعف و یا محاسن و معایب هر کدام را برشماریم، بلکه می خواهیم شرایط هر هنرمند را به عنوان یکی از چند اصل مهم و کارساز در خلق اثر یادآور شویم. نکتهٔ دیگری که یادآوری اش را ضروری می‌دانم، این است که برای آثار ادبی نمی توان به طور قطعی و با یقین حکم صادر کرد که مثلاً فلان شاعر ایرانی در خلق یك اثر با آگاهی قبلی و با توجه به اصول فلان مکتب ادبی خاص به خلق اثر خود پرداخته است، از طرف دیگر **«منقد»** می تواند با استخراج و دست یابی به مواردی از اصول یك مکتب در یك اثر ادبی، آن اثر را ذیل همان مکتب به حساب آورد.

در مقام مقایسه، بعضی از مکاتب ادبی از اصالت بیشتری برخوردارند، به همین دلیل با وجود تغییر وتحوّل مکاتبِ دیگر باز اصالت خویش را از کف نداده همراه زندگی بشر به حیات خود ادامه می‌دهند. برای مثال **«مکتب واقعگرایی»** یا اصالتِ واقع (Realism) با وجود آن که چندین بار از گردونهٔ رونق خارج شده است باز هم به حیات خویش ادامه می‌دهد. شاید یکی از رموز این تداوم آن باشد که انسان با این که از بازیگری و نقش پردازی شاعرانه و ادیبانه لذّت می برد، امّا در نهایت آنچه برایش ارزش ماندگاری دارد، دستیابی به حقیقت و درك واقعیت است؛ واقعیتی که درکش موجب آرامش خاطر طالبان آن خواهد شد.

سرباز کوچك

سرباز کوچکی است.
با جنگ بزرگ شده است
و از جنگ هیجده روز کوچکتر است
هر چیز و همه چیز
در ذهن کوچکش
به جنگ می پیوندد،
و بازیهای هرروزه اش
چیزی فراتر از جبهه‌ای کوچك نیست.
با بالشها و پشتی‌ها سنگر می سازد
و بی مسلسل کوچکش
از سنگر پای به بیرون نمی گذارد.
در ذهن کوچکش
نقشهای مدوّر قالی
مین های دشمن است
همیشه، پا را با احتیاط بر زمین می گذارد.
در خیابان به هر نظامی سلام می کند.
و در اتوبوس خود را تا کنار آنها می کشاند
هر وقت کاغذ و خودکار می‌خواهد
می‌دانم که از جبهه
نامه‌ای برای ما نوشته خواهد شد.
هر روز نان سفره را
میان سربازهای خیالش
قسمت می کند
با آنها بر سفره می نشیند
و با آنها غذا می خورد
بر لیوان آب پل می بندد
و ریحانها را از آن عبور می‌دهد
از نمکپاش
نارنجك می سازد
از قاشق
خمپاره
از چنگال
جلْجله
و لبه‌های نان بربری را
با سبزی می‌پوشاند
(تانك را استتار می کند)

به زبان دیگر اصل فطری حقیقت جویی و حقیقت طلبی انسان برای این استمرار، مایه و علتی انکارناپذیر است.

برای هنرمندان این روزگار، خصوصاً شاعران، انتخاب و خلق اثر کاری است صعب، زیرا هم از گذشته ادبی روشن و باروری برخوردارند و هم گذشتگان، بسیاری از حرفها را در اوج زیبایی و کمال و مایه‌وری زده‌اند. وظیفهٔ شاعر و نویسنده‌ای که از پشتوانهٔ قوی فرهنگیِ غنی برخوردار است و در برابر آیندگانِ احساس مسئولیت می کند، بسیار سنگین و خطیر است. مهمترین اصل برای چنین هنرمند متعهّدی **«انتخاب»** است. انتخاب محتوی، زبان، سبك، قالب، سطح مناسب وحتی میزان اثر، کار وی را مشکلتر می سازد. شناخت ویژگیهای مختلف، اعمّ از اجتماع، فرهنگ، روحیّات مخاطبان، و... از ضرورتهای انکارناپذیری است که قبل از آفرینش هر اثر ارزشمند باید حاصل آید. نسل و قومی که حماسهٔ بزرگ و ماندگار فردوسیِ بزرگ را پشت سر دارد، امروز چگونه ادبیات جنگ تحمیلی یا دفاع مقدّس را باید ثبت کند و برای آیندگان به یادگار بگذارد؟ آیا شرایط و روحیه زمانه و اهل روزگار توان و کشش مثنوی بلندی به میزان تقریبی ۶۵ هزار بیت در بحر متقارب را دارد؟ آیا با وجود وسایل گونه‌گون ارتباط‌جمعی مطلبی برای شاعر باقی می‌ماند؟ دیگر این که آیا شاعر روزگار ما به خود اجازه می‌دهد خویش را در کنار فردوسی مطرح کند؟، این بماند که حداقل هردو ازدرد مشترکی (به لحاظ زبانی) برخوردارند و آن این که در عصر فردوسی هم خطر نابودی زبان عجم انگیزه‌ای قوی برای خلق این اثر ماندگار بود و امروز هم خطر هجوم به زبان ملّی ما، یعنی فارسی شیرین، با دنیایی از پشتوانهٔ فرهنگی و عرفانی و مذهبی و... توسط زبانهای بیگانه صورت دیگری از آن تهاجم خانمان سوز است و اگر چنین پیش رود شاید دیری نپاید که فرزندان یا حداقل نسل بعد از ما به راحتی نتواند حتی بیتی از شاهنامهٔ فردوسی یا دیوان سعدی و یا غزلیات حافظ را بخواند، تا چه رسد که بتواند به شرح و درك و تفسیر نکته‌ها و ظرافتها و آفرینشهای هنری آنها پی ببرد؟! در هر صورت تمام موارد فوق جزء نکات حساس و پُرسشهای مهم در قلمرو آفرینش یك اثر جاوید و حفظ و بقای زبان ملّی هر کشور است. اگر تعریف **«سوررئالیزم»** را که از یك نظر همانا تغییر واقعیت و اختلاط و آمیزش آن با احساساتِ سرشار است، در نظر بگیریم در شعرِ **«سرباز کوچك»** اثر **محمدرضا عبدالملکیان** این شاعر دردمند معاصر می توان زمینه‌ها و اصولی از این مکتب را جویا شد. باید گفت واقعیت ملموس و محسوس جنگ تحمیلی از یك طرف به عنوان موضوع اصلی، و از طرف دیگر وجود فرزند شاعر (هر چند خیالی و شاعرانه هم باشد) دست به دست هم داده با باروری کافی ازذوق لطیف شاعر واحساس و قریحه و تخیّل و عاطفهٔ سرشار او درآمیخته و از آمیزش این خمیرمایه‌ها اثری ارزشمند و قابل تأمّل خلق شده است و در میان آثار متعدّد دفاع مقدّس لباس صورت پوشیده است. نکتهٔ قابل توجه این است که واقعیّت این جریان در ذهن «سرباز کوچك» با واقعیتی که در جهان بیرون

می‌گذرد چندان متفاوت نیست. شاعر تأثیرپذیری فرزندش را از جنگ به عنوان یك بازی کودکانه می‌بیند و با احساسات و تخیّل قویتر خویش با معادل سازیهای ذهنی، اشیاء و جریانها را شاعرانه می‌کند. درك و کشف نکات ظریف و پنهان بین جنگ در جهان خارج و حرکات فرزند در دنیای کودکانه و نقش‌آفرینی‌های او در میدان جنگِ خیالی، از نکات اساسی است. این همان نکته‌ای است که در تعریف و تمایز شعرا با سایرین مطرح می‌شود. یعنی شاعر از کنار مسائل به سادگی نمی‌گذرد، و از کوچکترین حرکت و جریان عادی زندگی بیشترین بهره را می‌گیرد. آیا شاعر وقتی یك صحنه یا جریان و یا بازی کودکانه را مشاهده می‌کند و پس از آن با امتزاج آن صحنه‌ها با عواطف شاعرانه، خودش را به جای آن «سرباز کوچك» می‌گذارد و در تشکّل و کشف شباهتها از زندگی روزمره، خود را در نقش کودك قرار می‌دهد و واقعیت فطری کودك را به سوی جنگی شدن یا تأثیرپذیری از جنگ ترسیم می‌کند، به نوعی فرزند را از محور اصلی و ضدِ جنگش خارج نکرده است؟! تعبیر ضد جنگ را به این دلیل به کار بردم که کودك هنوز به قوهٔ درك ارزش‌ها و جنگِ برای ارزش‌ها و عقیده پی نبرده است. به همین دلیل است که کوچکترین مشاجرهٔ لفظی و یا مکالمهٔ بلند و اندکی تند پدر و مادر را با دعوا و نزاع و «جنگ» برابر می‌داند و به آنها اعتراض می‌کند که دیگر دعوا بس است. برای تکمیل یك شعر لازم نیست که شاعر تمام صحنه‌ها را از جهان خارج به عینه بگیرد و بعد آنها را در قالب و زبان شاعرانه بریزد، بلکه کافی است جرّقه‌ای در ذهنش ایجاد شود و پس از آن با مایهٔ کارساز و خلّاق خیال، آن را وسعت ببخشد. برای مثال کافی است که «سرباز کوچك» شاعر فقط با بالش و پُشتی سنگر بسازد و حداکثر از میان آن سنگر کودکانه، با تفنگ یا اسلحهٔ چوبی یا پلاستیکی‌اش به سوی دشمن فرضی و خیالی شلیك کند، آن هم در حالی که صدای تفنگ را از دهان خویش در می‌آورد و بدون این که کسی را در مقابل داشته باشد همیشه پیروز باشد و شکست ناپذیر. تا همین حدّ برای آفرینش بس است. پس از آن است که می‌تواند بین نمکپاش و نارنجك و قاشق و خمپاره، جنگال و چلچله و لیوان و پل، نقش قالی و مین و سبزی و نان بربری و استتار، رابطهٔ مشابهت را کشف و حتی ایجاد کند. به قسمتهایی از شعر مورد نظر دقت فرمایید:

سرباز کوچکی است.
...
...
...
«هر روز نان سفره را
میان سربازهای خیالش
قسمت می‌کند
با آنها بر سفره می‌نشیند
و با آنها غذا می‌خورد
بر لیوان آب پل می‌بندد
و ریحانها را از آن عبور می‌دهد.

از نمکپاش
نارنجك
از چنگال
چلچله
و لبه‌های نان بربری را
با سبزی می‌پوشاند»

در قسمت دیگر گوید:
«در ذهن کوچکش
نقشهای مدّور قالی
مینهای دشمن است
همیشه پا را با احتیاط بر زمین می‌گذارد».

اگر کلمهٔ «سوررئالیزم» را ترکیبی از «واقع» (real) بعلاوهٔ «فراتر، ورای، بالاتر» (sur) بدانیم، در آن صورت با مداقه روی یك یك واژه‌ها و تصاویر و کنایات این شعر می‌توان گفت: هر یك از اشیاء دارای یك واقعیت‌اند. برای مثال جنگال وسیله‌ای است برای غذا یامیوه خوردن، یك نمکپاش و لیوان هر کدام دارای شکل و صورتِ خاصی‌اند که با در نظر گرفتن کارائی، شکل متناسب به خود گرفته‌اند و تولیدکنندگان هم بی‌تردید با طرح و نقشه و کارایی و هدف خاصی به تولید و ساخت آنها پرداخته‌اند. شاعر این اشیاء را از گذرگه یا معبر مجاز و کنایه و تشبیه عبور داده، با چاشنی شاعرانهٔ ذهنی و به کمك رؤیا و تخیّل با عاطفه پیوند زده است، و با این کار با گره خوردگی عاطفه و خیال، به آنان تشکّل داده است و یك جریان ساده و عادی را که حتماً برای بیشتر افراد جامعه بارها، اتفاق افتاده است، رنگ جاودانگی زده است.

فرق شاعر و نقاش در مکتب «سوررئالیزم» شاید در این است کِه نقاش رنگها را به هم می‌زند و سعی می‌کند از خود بیگانگی در رابطه با رنگ‌ها و پیام و رابطهٔ آنها را با یکدیگر تجربه کند. سعی می‌کند عادتهای ذهنی و دیداری را از رنگها بگیرد؛ و در عین این‌که از طبیعت تاثیر می‌پذیرد امّا دوست دارد رنگهای طبیعت را تغییر دهد. فلان درخت یا گل و گیاه را با رنگی خلافِ طبیعت جاری و ملموس ومحسوس آن‌ها به تصویر بکشد؛ اما شاعر وقتی چنگال را در شعرش به کار می‌برد به نحوی به یك نقطهٔ تشابه بین جنگال با چلچله (کاتیوشا) توجه دارد حداقل نقطهٔ تشابه را دنده دنده بودن چنگال و خانه خانه بودن چلچله می‌داند. یا وقتی ریحانها را از لیوان آب عبور می‌دهد، تناسب رنگ سبز (ریحان) با لباس پاسداران و گذر از رودخانه یا جزیره... در ذهن شاعر تداعی می‌شود، وقتی می‌گوید:

بر لیوان آب پل می‌بندد
و ریحانها را از آن عبور می‌دهد

یا:

از قاشق خمپاره،
از چنگال، چلچله،
و لبه‌های نان بَربَری را
با سبزی می‌پوشاند.

غیر از این موارد می‌توان پیرامون مقایسه این شعر با مکتب سوررئالیزم مواردی دیگر را هم یادآور شد.

۱. برخورداری از رؤیای قوی شاعرانه:

برای کسانی که به نحوی جنگ را درك کرده‌اند، به‌خصوص فرزندان رزمندگان و کسانی که پدرشان با جنگ زندگی کرده است و بارها مادرشان از جنگ و خاطرات آن باآنها سخن گفته و حتی قصه‌های کودکانه‌اش هم از جنگ تاثیرپذیرفته است؛ چه بسا در بازیهای کودکانه برایشان نکته‌ها و مُدلها و ظرافتها و صحنه‌هایی باریك‌تر هم ایجاد شده باشد اما تنها شاعر است که در لحظهٔ رخداد این بازیهای کودکانه با دوربین قوی و نکته سنج شاعرانه‌اش توانسته است به ثبتِ «شاعرانه»ی این صحنه‌ها بپردازد. (البته رؤیای شاعرانه در مکتب سوررئالیزم گاهی ره افراط می‌پیماید و به مرز جنون هم پا می‌گذارد که ما این رؤیا رانه تنها شاعرانه نمی‌دانیم بلکه فاقد ارزش هم تلقی می‌کنیم.)

۲. نگرش به اشیاء اطراف با دید سوررئالیستی:

اگر چه دراین اصل، دست «نقاش سوررئالیست»

هر روز
و هرروز چندین بار
سربازها
تانکها
و هواپیماهایش را در دو سو می‌چیند
او همیشه در یك سو می‌نشیند
و گاهی من و یا مادرش در سویی دیگر
او همیشه «ایران» است
او همیشه پیروز می‌شود
و او همیشه از کشتن هیچ سربازی
خوشحال نمی‌گردد

شبهای بمباران
شبهای پیوند پنهان ظالمان جهان
با اولین آژیر
مسلسل کوچکش را بر می‌دارد
و چراغها را خاموش می‌کند
او با معصومیت کودکانه‌اش
اضطرابش را از ما پنهان می‌دارد
با صدای هر راکت
دستهای کوچکش
بر گردنم گره می‌خورد
او می‌گوید:
«سنگر گرفته‌ام»
و من می‌دانم پناه آورده است
مهتاب، نگاه هراسناك کودکم را
در چشمانم می‌نشاند
و تپشهای قلب کوچکش،
خروش خشم را در رگهایم می‌گرداند

در خانه سکوت است و در آسمان آوار بمباران
بمباران
تصویر آشکار پیوند پنهان ظالمان جهان
او می‌گوید: «سنگر گرفته‌ام»
و من، با سرانگشتان قلبم

کتاب مظلومیت را
در چشمان معصوم سرباز کوچکم
ورق می‌زنم.

از شاعر هم مکتبش بسیار بازتر و از وسعت دید و تلقّی خاصّی برخوردار است؛ زیرا برای او جابجائی و امتزاج و به هم ریختن اشکال مرسوم و طبیعی و نیز ایجاد آشفتگی در روابط اشیاء و رنگها شدنی تر از کار شاعر در شعر است زیرا شاعر به لحاظ نوعی محدودیت در زمینه محورهای جانشین و همنشین در شعر گرفتار است. و البته شاعر هم (تا حدّی) با توجه به مایه و قدرت خویش از پشت دریچهٔ کارساز تخیّل و شباهت سازی و مشابهت‌یابی و نکته‌سنجی و باریک‌بینی می‌تواند اشیاء را از حد متداول و طبیعی خارج کند و آنها را بزرگ سازد و یا کوچك جلوه دهد. حتّی پدران نقد ادبی و بلاغت - از جمله نظامی عروضی سمرقندی - این اصل را از اصول مسلم و لوازم بلامنازع نویسندگی می‌دانند آنجا که در مقالت دبیری و شرایط شاعر گوید:

«دبیری صناعتی است مشتمل بر قیاسات خطابی و بلاغی،... در مدح و ذمّ و حیلت و استعطاف و اغراء و بزرگ گردانیدنِ اعمال و خُرد گردانیدنِ اشغال و ساختنِ وجوه عذر و عتاب و...»

البته بسیاری از مشخصات دبیری درباره شاعری هم صادق است. مگر نه این که رستم با شرایطی که فردوسی مطرح کرده است، خارج از ضوابط و ویژگیهای معمول و حدّ و میزان افراد عادی است، و نیز مَرکبی هم که بتواند آن پهلوان دلاور را جا به جا کند باید رخشی باشد با آن مشخصّات

بُردلی باید که بار غم کشد رخش می‌باید تن رستم کشد

اگر شاعر در این موارد به سراشیب افراط گرفتار آید، مورد حملهٔ اهل ادب قرار خواهد گرفت. از او سؤال خواهد شد که چرا تا این حد مبالغه کرده است؟ و یا روابط قابل درك بین امور و اشیاء وانسانها را به هم ریخته و به زبان دیگر تا بدانجا ره افراط را در باریك بینی و نازك خیالی پیموده است که خواننده بیچاره را در حصار کلمات و تعابیر و تخیّلات دور از ذهن امّا شاعرانه اسیر کرده است، و اورا از درك سریع روابط و زمینه‌های لطیف محروم نموده است.

(نمونهٔ آن سبك هندی است) خصوصاً آنجا که لفظ بر معنی سوار است. در هر صورت همانطور که نقاش در این مکتب به خود اجازه می‌دهد «دریا» را «سبز» بکشدو «سرو» را «آبی»، شاعر هم در پناه جوازهای شاعرانه می‌تواند لیوان آب را دریاچه یا رودخانه تصوّر کند، چنگال را چلچله و قاشق را نارنجك و... (استفادهٔ زیاد مکتب سوررئالیزم از اشیاء اطراف، استفادهٔ بسیار شاعران مکتب هندی از اشیاء و محیط اطراف را تداعی می کند).

۳. خروج از واقعیات جاری برای پی بردن به روابط پنهانی و کشف ناشدهٔ امور:

بین این اصل از مکتب «سوررئالیسم» و شعر «سرباز کوچك» شاید بتوان به نقطهٔ اشتراکی دست یافت. هنرمند در مکتب سوررئالیزم حتی به صورت ظاهر هم که شده خود را از واقعیات جاری زندگی و امور دور می کند تا از این طریق به ارزشهای دگرگون شده وروابط پنهانی و ناملموس و کشف ناشدهٔ اموری ببرد. در این اثر برعکس است زیرا شاعر حتی در زندگی خصوصی (در منزل خویش) هم از واقعیات انکار ناپذیر جنگ چشم نپوشیده است.

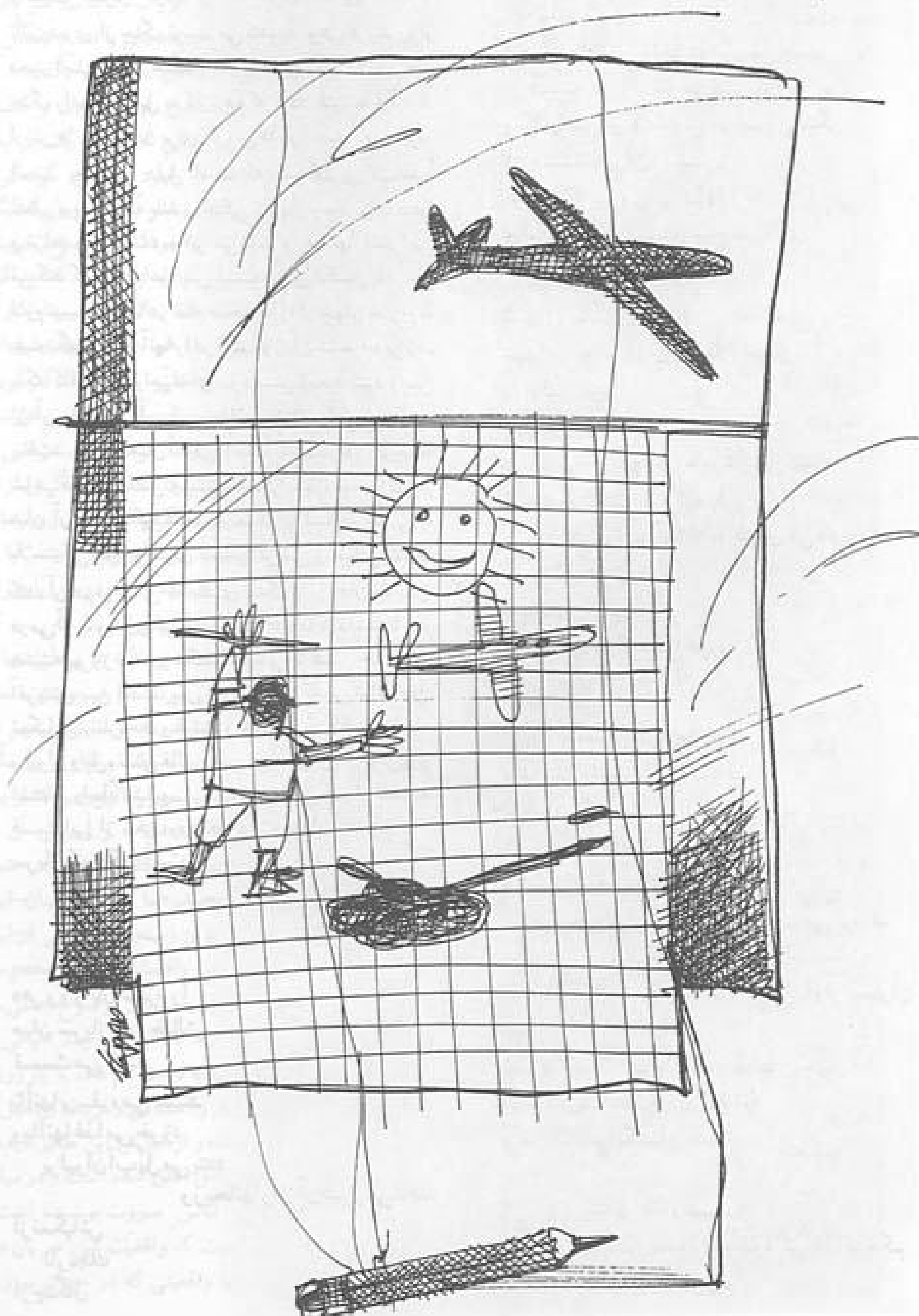
وقتی چنین می گوید:

سرباز کوچکی است
با جنگ بزرگ شده است
و از جنگ،
هیجده روز کوچکتر است.
هر چیز و همه چیز

در ذهن کوچکش
به جنگ می‌پیوندد
و بازیهای هر روزه‌اش
چیزی فراتر از جبهه‌ای کوچك نیست.

به همه چیز رنگ جنگ زده است. هر چیز را از پس عینك و با دید جنگی دیده است و همین دید در تمامی شعر حاکم و برقرار است. شاید این کار به نحوی خروج از انتظار باشد که فردی حتّی لیوان، بشقاب، پُشتی، چنگال و قاشق را در جهت جنگ ببیند و با خیال شاعرانه هر یك را به جای یکی از ابزار و تجهیزات و ادوات جنگی بنشاند، امّا در هر صورت شاعر است و مجاز که چنین کاری را بکند.

اگرچه در سراسر شعر، عاطفه واحساسات، خیزشی چشمگیر دارد امّا نکتهٔ مهم این است که ورای این غلبهٔ احساسِ نظامی و جنگی، پیامی ارزشمند نهفته است که همانا «**فرهنگ مقاومت**» است، و رشد و بالندگیِ کودك مسلمان ایرانی را می‌رساند، حتی دراین موقعیت که فرزند در لحظه‌های خوف و خطر پدر را در آغوش می کشد. شاید برای «سرباز کوچك» مورد نظر شاعر به لحاظ مشخصات روحی و سنّی، جنگ واقعیت خشن و نامناسبی باشد؛ اما این سرباز کوچك به جنگ با دید یك بچهٔ مسلمان می نگرد. جنگ در نظر یك کودك مسلمان به معنای حذف قوم یا تصفیه نژادی یا غلبه برکشور و سرزمینی خاص نیست بلکه برای دفاع از



کیان اسلام مطرح است. نکته دیگر این است: چه بسا کشوری باشد که مورد تجاوز ستمگران واقع شده است و یا سالیان سال ملّتی آواره شده باشد؛ در این صورت فرزندان و حتی کودکانِ شیرخوار این کشور در جنگ زاده شده و با جنگ زندگی می‌کنند. برای مثال فرزندان مظلوم فلسطین و لبنان را می‌توان نام بُرد. در فلسطین فرزندانی که همهٔ کوشش خود را برای محو دشمن متجاوز به کار می‌برند حق دارند به جنگ فکر کنند، با جنگ نَفَس بکشند یا جنگ بزرگ شوند، و سرانجام، حتّی در جنگ بمیرند و شهادت را به جان بخرند.

۴. برداشتن مانع آگاهی است برای بروز و تجلّی ناخودآگاه

این موضوع، به زبان دیگر خراب کردن دیوار بین آگاهی و عدم آگاهی است. پیرامون این اصل لازم است نکاتی را یادآور شویم. نخستین پرسش این است که اصولاً آیا فرد آگاه می‌تواند برای درک آگاهی بیشتر و یا معرفت جدید روی آگاهیها و دانسته‌ها و معلومات قبلی خویش خط بکشد و به اصطلاح از صفر شروع کند؟ دیگر این که تجاهل العارف تا چه حد می‌تواند آگاهی‌آور و معرفت‌زا باشد؟ نکتهٔ اساسی دیگر این که همین تجاهل العارف یا خراب کردن دیوار آگاهی خود نوعی معرفت و آگاهی است. باتوجه به این اصل اساسی باید گفت اصل چهارم این مکتب دچار نوعی دور و تسلسل است و دور هم باطل است.

سخن دیگر این است که با چه معیار و ملاکی می‌توان تشخیص داد که تا چه حدّی باید به تخریب دیوار آگاهی پرداخت. این بماند که حتی تشخیص این که کجا باید اقدام کرد، خود مسألهٔ مهمّی است. آخرین پرسش این که آیا با جهل می‌توان به علم و دانشِ جدید راه یافت؟ اگر تمثیل در خور این اصل از مکتب سوررئالیزم را این بدانیم که معرفت مانند سیلی خروشان در راه است اما معرفتِ ما مانند موانعی است که سر راهِ آن است، بهتر است این موانع را از سر راهش برداریم تا آن سیل در راه و یا آن آب متراکم به راه خود ادامه دهد. در این مورد هم به اشکالهایی برمی‌خوریم نخست این که این آب (معرفتِ در راه) خارج از وجود ما نیست، دوّم این که برداشت موانع خود باید با علم همراه باشد. چه بسا که بعضی از موانع لازم است در مقطعی بماند تا از تخریبِ آن توفان و سیل خروشانِ در راه، جلوگیری کند. شاید بتوان گفت خلاصهٔ سخن پیروان این مکتب همان حالت زایش و تراوشی است که در حالت سماع و شوق و وجد به عرفای بزرگ دست می‌داد. بسیاری از گفته‌های این عرفا را در آن حالتِ خاص، نوعی «شطح»صوفیانه می‌دانند. تازه عُرفایی جون حلاج و بایزید و عین‌القضاة و... اگر حرفی هم شطح‌وار زده‌اند درعین معرفت بوده است نه از سر جهل و دقیقاً در اوج معرفت و آگاهی این سخنان را به زبان جاری کرده‌اند. تنها نکته‌ای که باز می‌ماند این است که آنها از طریق استدلالها و قضایای منطقی و فلسفی به این حرفها نرسیده‌اند بلکه معرفتِ آنان از نوع «اشراقی» است. در این صورت هم آیا باز معرفت هست یا خیر؟! معرفتی است که در اثر سالها تلاش و زحمت به کف آمده است. اصل بعدی این مکتب تا حدّی به این حالت خاصّ عُرفا نزدیکتر است.

۵. جریان سیّال ذهن

شاعر در خلق یك اثر به طور کلی تابع جریان سیّال ذهن نیست. شاید در یك شعر ماندگار، در شیب تند و مستقیمی افتاده است و از سرعت حرکتِ چشمگیری برخوردار است اما در این وضع هم باید از کنترلِ کافی برخوردار باشد. شاعر چون یك انتخابگر است، پس در عین برخورداری از معرفت عام در محدودهٔ خاصّی نیز زندگی می‌کند. همین که سعی دارد در کنار بیان مطالب و جا دادن قویترین دریافتها در کوتاهترین کلمات با زبان مردم حرف بزند، با مردم زندگی کند. برای مردم حرف بزند؛ پس در یك مجموعهٔ خاص به سر می‌برد. از طرفی تنگناهای عبارات و رعایت موازین دستوری و نگارش هم او را در محدودیت قرار داده است. در اشعار کلاسیك فارسی مسألهٔ وزن و قافیه و سایر لوازم شعری هر یك منزل و مرحله‌ای است که شاعر باید پشت سر بگذارد. شاید یك نقاش سوررئالیست بتواند بدون هیچ مقدمه‌ای به طور ناگهانی بر بُوم نقاشی درختی را بنفش یا آسمان را سبز ترسیم کند. اما شاعر نمی‌تواند تمامی نظام و اصول حاکم بر گسترهٔ واژگان و معانی را در یك زبان یکباره نادیده انگارد، یا حتی ساختار جمله‌بندی و اصول نگارش را فراموش کند. البته این حرف را قرنها پیش از به وجود آمدن مکتب سوررئالیزم، عُرفا زده‌اند، که باید موانع زبانی و اصولِ دستوری یا شعری را برهم زد، هنگام که به حضرت دوست می‌اندیشی. حرفی که شاید شاعرانه‌ترین وجه و نوع بیانش را از زبان مولانا باید شنید، زمانی است که در اوج وجد و شوق و چه بسا در ترانه خوانی و غزلخوانی و یا سماع خاص خود می‌گوید:

قافیه اندیشم و دلدار من / گویدم مندیش جز دیدار من
یا: حرف و صوت و گفت را برهم زنم
تا که بی‌این هر سه با تو دم زنم
یا: رستم ازین بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا

حتی اگر موارد دیگری از این سنخ سخنان در آثار مولانا یا سایر شعرای عارف یا عرفای شاعر موجود باشد، باز هم در قالب شعر سروده شده است و نیز برخوردار از ضوابط شعر است. حتّی مولانا هم در همانجا که می‌گوید من به درست درآمدن و هماهنگ بودن قوافی می‌اندیشم اما یار (یا حضرت دوست) مرا به دیدار خویش فرا می‌خواند، باز هم قافیه را رعایت کرده و به اصطلاح قافیه را نباخته است، در عین این که از جریان سیّال ذهن بهره‌ور است. ذکر یك نکته از گذشتهٔ ادبی ایران خالی از لطف نیست و آن این است که شاعر یا نویسنده‌ای ممکن است در این حالت در کاربرد و انتخاب واژگان و تعابیر، به نوعی آشنایی‌زدایی دست بزند. البته همین آشنایی‌زدایی هم از قانونمندیِ خاص زبانی برخوردار است. راستی اگر شاعری به بهانهٔ کاربرد آشنایی زدایی افراطی بگوید: «چشمان چون کوه»، یا «نگار کوه چشم من» و... با خواندن این گونه عبارات بی‌معنی، در آن صورت خواننده یا شنونده آیا حق دارد به او دیوانه لقب دهد یا خیر؟ این جملات و عبارات درست به تعریفهای مضحك و بچّگانه‌ای می‌ماند که بدون کوچکترین شناخت یا درکی بگوید: ما یك روز رفته بودیم بالای کوه ماهی بگیریم! یادآوری این نکته خالی از لطف نیست که شاعر حتی در شطح هم با توجه به بعضی تناسب‌ها و وجود زمینه‌های نامکشوف یا دیریاب ذهنی به آفرینش و ترکیب‌سازی و تعبیرزایی‌هایی می‌پردازد که در برخورد عجولانه و ظاهری در بدو امر به سادگی در ذهن و زبان خواننده جا نمی‌افتد ولی پس از دقّت و تأمل و درك ریزه کاریها و ترسیم نمودارهای شاعرانه و شناخت پیوندهای ظریف بین کلمات به لحاظ لفظ و معنی آن را می‌پذیرد، در آن صورت حتی لذّت هم می‌برد و گاهی از دقت نظر و باریك خیالی شاعرانه دچار حیرت هم خواهد شد.

اگر منتقدی بگوید این شعر (سرباز کوچك) در واقع نمونهٔ خوبی است برای مکتب سمبلیزم یاحتی رئالیزم و از متن شعر هم شواهدی بر مدعای خود استخراج کند یا روی مواردی دست بگذارد، حرف اشتباهی نزده است. چون تغییر زاویهٔ دید، نگرش ما را نسبت به امور تغییر خواهد داد، البته نمی‌توان گفت تمام اصول این مکتب‌ها را در این شعر می‌توان استخراج و پیاده کرد، همانگونه که در مورد مکتب سوررئالیزم هم در مواردی به عدم تناسب یا حتی خلاف برخوردیم. آنکه براین نظر است که این شعر از نوع سمبلیزم است حتماً چنین استدلال می‌کند که بکارگیری واژگانی چون: آژیر، سنگر، مین، نارنجك و تانك و پیدا کردن و شبیه‌یابی شاعرانه از اشیاء و لوازم زندگی در شعر و نیز نقش حماسی امّا کودکانه‌ای که این سرباز دارد همگی می‌شود «سمبل» یا «نماد» برای یك کودك ایرانی با روحیهٔ مقاومت و ستیهندگی که جنگ در تمامی حرکات و حالات او تبلور عمیقی دارد. همین کودك خود می‌تواند سمبلی باشد برای تمامی کودکانی که سرزمین و کشورشان مظلومانه مورد تجاوز یا اشغال واقع شده است.

در پایان باید گفت چه بسا که شاعر متعهّد این شعر زلال و عاطفی، هرگز معتقد به اینگونه نقد نباشد و حتی در ذهنش کوچکترین تصویری از پیروی از مکتب «سوررئالیزم» وجود نداشته باشد که از آن تبعیت کند یا تأثیر بپذیرد، امّا در هر صورت آنچه براین سطور نوشته آمد برداشتهایی است که در ذهن من پس از چند بار خواندن این شعر نقش بسته است. این برداشتها یا استنباطها یا تداعی‌ها می‌تواند در دیگری هم حاصل آید اما با شدّت و ضعف خاصّ او و حتی ممکن است منتقد دیگری (همانگونه که اشاره کرده‌ام) با نگرش و برداشتِ نو یا حتی متفاوت و یا مخالفِ تلقیِ من به قضاوت ادبی دیگری بپردازد.

اردیبهشت ۱۳۷۲

فهرست منابع و مأخذ:
۱. چهارمقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی، مُصحّح: محمد قزوینی، انتشارات ابن سینا، تهران، چاپ اول، ۱۳۴۸.
۲. ریشه درابر، محمدرضا عبدالملکیان، انتشارات برگ، چاپ اول، ۱۳۶۶.
۳. گزیدهٔ غزلیات شمس، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، ناشر: شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ هفتم، ۱۳۶۷.
۴. مکتب‌های ادبی، رضا سیّد حسینی، چاپ پنجم، انتشارات نیل، ۱۳۵۳.



پیتر گیسائرت شاعر بلژیکی

آشنایی با شاعران جوان جهان (۳)

■ دکتر محمدحسن بردبار ـ لاهه



استفان هرتمنز شاعر بلژیکی

■ در ادامهٔ معرفی شاعران جوان دنیا، از مرزهای بی‌حفاظ جنوب هلند گذشته وارد سرزمین بلژیک می‌شویم. کشوری که در آن دو زبان فرانسه و فلامان در کنار هم به عنوان زبان رسمی اش، درواقع فرصت خوبی برای تنوع و استفاده از آثار بیشتری را برای شعرا و نویسندگانش فراهم آورده است.

زبان فلامان بسیار به زبان هلندی نزدیک است و فلامانها کاملاً قادر به تبادل فرهنگ و ادبیات با هلندیها هستند. چنانکه آثار پیتر گیسائرت[۱] شاعر جوانی که در این بخش از وی سخن به میان خواهد آمد، بدون نیاز به ترجمه در مجلات هلندی نیز چاپ شده است. شاعر مذکور به سال ۱۹۶۶ در قسمت فلامان‌نشین بلژیک، در منطقهٔ ویلریک[۲] در شهر آنتورپ[۳] ـ یا بزبان فلامان آنتورپن[۴] ـ به دنیا آمد. وی در همان شهر و همچنین در بروکسل تاریخ موسیقی را تحصیل و نواختن ویولون و موسیقی مجلسی را در هنرستان شهرهای مذکور فرا گرفت. او درحال حاضر به عنوان معلم و نیز موزیسینی آزاد مشغول فعالیت است. در سالهای اخیر اشعار وی در بسیاری از مجلات فلامان زبان بلژیک و مجلات ادبی هلند نظیر تیراده، رویزور و ماهنامهٔ هلند انتشار یافته است. گیسائرت با مجموعه شعر «باغ عسل»[۵] که در بهار سال ۱۹۹۱ منتشر شد، به طور جدی به جامعهٔ ادبی بلژیک به عنوان شاعر معرفی شد.

باید اعتراف کرد که اشعار این شاعر جوان از استحکام و قدرت کافی برخوردار نیست و غالباً پراز آرایشهای شعری عاری از لطافت و ظرافت می‌باشد. این موضوع از طرح روی جلد اولین مجموعه شعرش به نام «جنبش»[۶] که از نقاشی یکی از نقاشان قرن هجدهم فرانسه به نام فراگونارد[۷] استفاده شده، به خوبی قابل درك است. همان‌طور که بیان شد، شعر گیسائرت سرشار از آرایشهای زیاد و بی لطافت است، با وجود این، او توانسته است در شعرهای خود صنایع بدیعی ادبیات قرن هجدهم را با تمایل به روشنگری و هوشیاری و متانت شعرای اروپایی قرن بیستم ترکیب کند. با سبکی پر از خودنمایی و با توجه بسیار به موضوعات جزئی، وی تصاویر تلخ و شیرینی از بیحوصلگی، پوسیدن و زوال را به وجود آورده است. تصاویری که همواره در خدمت احساسات مطروحه در شعر او قرار گرفته است. زوال و پوسیدگی که درست زیر پوستهٔ دنیایی که ظاهراً عالی و کامل به نظر می‌آید جاریست، در شعر او به چشم می‌خورد. مثلاً شعر «خانهٔ مجلل»[۸]، شاعر زندگی دمده اشرافی را به خوبی تشریح می‌کند. وی می‌گوید: «گاهی کوران هوا را در اتاقها می‌توان حس کرد / شاید نوکرست که چیزی می‌گوید / در مورد شام / یا حمام ممتد.»

بینش گیسائرت، یک بینش مبهم شخصی و خصوصی نیست. او مناظر اطرافش را کاملاً می‌بیند. از این رو تصاویر جامدی مانند عکس خانوادگی، حیاط کلیسا و مترسک در اشعار او به تواتر دیده می‌شود. جنبهٔ منحصر به فرد اولین مجموعه شعر وی، زبان قوی و گویای اوست. شعر او را می‌توان نقاشی شفاهی خواند زیرا وی به خوبی توانسته است تصاویر دلپسند را با دقتی بسیار ترسیم کند. ترجمهٔ شعر «باغبان»[9] او چنین است:

هسته میوه می‌خورد و همه را،
ریشه‌هائی را که در جیب آتیه
ناشسته نگهداشته، از زمین فرا می کشد.
دمی او را زیر زیب بند چمن نتوانی دید،
اما واقعاً کار می کند،
موش کور زیر زمین را اخطار می‌دهد،
به علفهای سیاه و سرد گوش می‌چسباند،
تا صدای قلب مورچه‌ها را بشنود.
حتی در کودکی‌اش، با ذرّه‌بین بزرگی،
آنقدر حشرات را زیر آفتاب تموز تف می‌داد،
تا ابر دود از کمر ترک خورده‌شان به پا می‌خواست.
بویژه مگسهای بزرگ آبی که درمرگ سرخ می‌شدند.
از هیچ حشره‌ای نمی‌ترسید،
در دفتر کهنهٔ بیرنگی
حساب گیاهان افتاده در علفجا را نگه می‌داشت.
اینك ادویه برای ما گرم می کند، ساکت و آرام،
و ما به مردمك چشمهایش می‌نگریم که سالهاست،
خاکهای گیاهدار پشتشان، برای رشد آماده‌اند.
بعد از مرگش این باغبانمان!

■ یکی دیگر از شعرای سرزمین بلژیك، خانم پاتریشیا لاسون[10] است که به سال ۱۹۴۸ در شهرستان بروژ[11]، شهری واقع در کنارهٔ دریای شمال، به دنیا آمده است و فلسفهٔ آلمانی را در شهر خاند[12] ـ یا با تلفظ فرانسویش شهر گنت[13] ـ تحصیل نموده است. این شاعره سرودن شعر را از اوان جوانی آغاز کرد و از همان ابتدا به شعرای نسل جوان انگلیس گرایش فراوانی یافت. وی در بیست سالگی اولین مجموعه شعر خود را به نام «طرحی برای گراورساز ژاپنی»[14] منتشر کرد. ده سال بعد از انتشار نخستین مجموعهٔ شعرش، یکی از روزنامه‌های محلی او را شاعره‌ای دارای بیانی شخصی و قابل شناخت توصیف نمود. خانم لاسون زنی است که هرگز از دارا بودن نقش همسر، مادر، حامی و نان‌آور خانواده شرمسار نبوده است. به قول همان روزنامه «وظایف روزمرهٔ خانه نظیر پوست گرفتن سیب‌زمینی، پاك کردن سبزی و درست کردن قهوه را به خدمت می‌گیرد تا شعری بسراید که فاقد ابتذال باشد.» شعر پاتریشیا لاسون شعری انقلابی نیست ولی ساده و سرشار از احساس است.

ترجمهٔ یکی از شعرهای او به نام «فنجان اروپا»[15] در زیر آمده است:

چند کیلومتر فراسوی زمینها
هنوز می‌شنوم
زوزه، موبرباد ده پنکه‌ها را،
آنگه که در کنار دیوار نیمگرم
بر خنکای آفتاب غروب
شمیم شاهی می‌افشانم
ـ باد در درست جهتی می‌وزد ـ
تو بسیار در این باغ توانی شنید:
خشِ خش مکرر آتش بی‌آبی،
بیدبُن و تبریزی و پیچك،
شکفتن آرام غنچه گلها،
و خزیدن، خزیدن جانوران بیشمار نامرئی را.
اگر به دیدهٔ دل بنگری، توانی دید
که گلهای سوسن برای خاطر شب خم می‌شوند
و گنجشکهای جوان از درختان خرمای بُنساله
شبهای خسته فرو می‌غلتند
وه چه زندگی پرجوشی!
روز در پی روز تاب می‌خورد
بر گرد باران و آفتاب.

■ اِستفان هِرتمَنز[16] شاعر جوان دیگریست از سرزمین بلژیك که به سال ۱۹۵۱ در شهرستان خاند به دنیا آمده است. وی معلم هنر و ویراستار دو مجلهٔ بلژیکی است.

به نظر می‌رسد برای شناخت این شاعر بلژیکی بهتر باشد نظر هوب بورسکنز شاعر و نویسندهٔ هلندی را نقل کنم که دربارهٔ شعر او چنین می نویسد:

«استفان هرتمنز تمایل شدیدی دارد به اینکه شعر خود را از چندین زاویه اخذ کند. او ظاهراً به این نظریهٔ جهانی که شعر را می‌توان از یك جنبهٔ منفرد و معیّن هم گرفت اعتقادی ندارد. آنچه را که او می‌خواهد اخذ کند باید به عنوان ادراك فیزیکی نیرومندی از جهان که در آن بوها، مزه‌ها، ملموسات و مشهودات نقش بسزایی دارند، توصیف نمود. این‌طور نیست که او بخواهد عناصری از این قبیل را وصف یا گردآوری کند بلکه او درپی بخشیدن حیاتی دوباره به آنهاست. او اشیاء و احساسات (و در نتیجه واژه‌ها و مفاهیم را هم) از ادراك عادی و معمولیشان به فضائی از نور تازه و متوازی منتقل می‌سازد. باید به هرکسی که آمادهٔ دنبال کردن روش اوست جایزه داد برای این که خوانندگان نه تنها اشیاء و احساسات را تشخیص می‌دهند بلکه آنها را مشاهده و تجربه کرده و با آنها به سر می‌برند...»

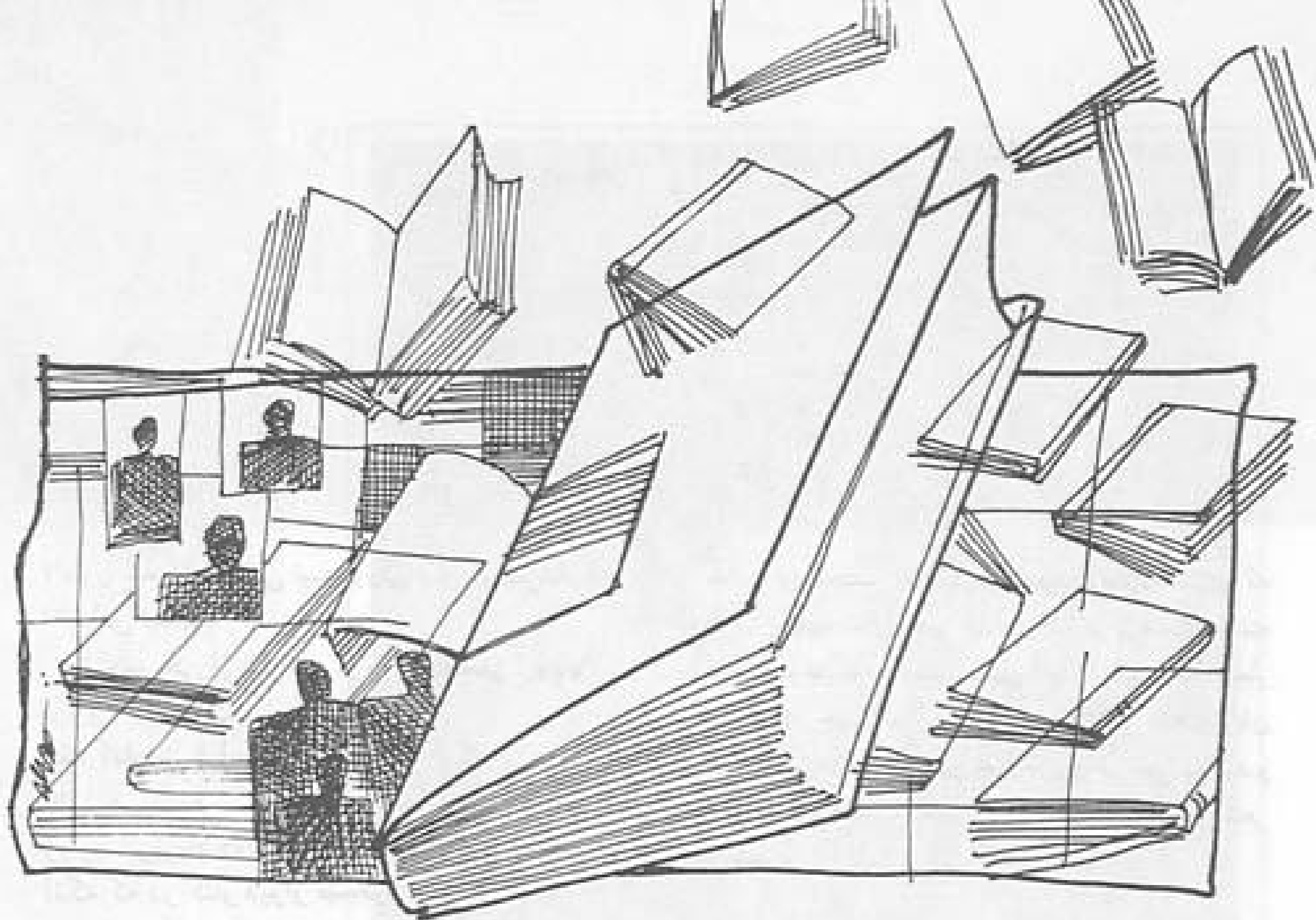
بی‌شك استفان هرتمنز در ایجاد تحولی بسیار جالب و منحصر به فرد در شعر فلامان، شعری که ظرف یکصد سال اخیر تعدادی شاعر برجسته داشته است، موفق بوده است. دلیل آنهم اینست که اشعار هرتمنز در چشم‌انداز شعر فلامان و شعر هلندی‌زبان بلژیك ریشه دارد و در عین حال مرزی نیز نمی شناسد و مخالف احساسات ناسیونالیستی است: بنابراین شعر او شعری اروپایی و بین‌المللی است.

ترجمه شعر «زمین سوخته»[17] او چنین است:

این همان راهیست کزان نخستین خدای عشق،
اروس،
به قریه وارد شد: پسری با موی مجعد بور
که با دست راست لرزانش
مرا در کشتیی به مقصد غرب نشاند.
زمینهای خیمه فام،
نان و شراب در باغهای خفته
در بیکرانه‌های بین چراگاه و در غروب
خون قطره‌ای شد و فوّاره، نوری
و در رگان بدن بنشست.
انسان زیبا نیست،
از اختران آب فرو می‌چکد
و انسان جوان خوابیده‌ام می‌شنود
آفرینش نسیم هستی را
در صخره پریشان
در آغاز، حلزون پیچاپیچ
مردّدانه تاب می‌خورد
در دستش، گرم چون چاقو،
و پروریده گیاهدانه جوان
در انگشتانش جست می‌زد
هنگامی که عروس بی‌اندام
ـ محاصره خرگوشهای صحرائی غارتگر ـ
در میان هلهله درختان تبریزی
در ماهتاب می‌خواند:
آواز موطلائی ظلمت را.

پانویسها

1- Peter Ghyssaert
2- Wilrijk
3- Antwerp
4- Antwerpen
5- Honingtuin
6- De Schommel
7- Fragonard
8- Stately Home
9- De tuinman
10- Patricia Lasoen
11- Bruges
12- Gand
13- Gent
14- Ontwerp voor een Japanse Houtgravure
15- Europacup
16- Stefan Hertmans
17- Verbrande aarde



وضع نگران کنندهٔ کتاب و کتابخوانی در کشور

■ دکتر منصور رستگار فسایی ـ استاد دانشگاه شیراز

الف. سابقه

کتاب، کتابفروشی و کتابخانه، در جهان امروز، دارای چنان اهمیّتی محسوس و ملموسی است که سخن گفتن دربارهٔ آنها از مقولهٔ توضیح واضحات به حساب می‌آید و به همین جهت به جرأت می‌توان گفت که امروزه «کتاب» نقش حافظه‌ای نیرومند و چالاك را برای قوای دماغی بشری دارد و میزان کتابخوانی، معیار رشد فرهنگی و اعتلای سطح خرد و اندیشهٔ انسان معاصر است.

در دوران ما علی‌رغم رشد عظیم کمّی و کیفی مطبوعات، رادیو، تلویزیون، سینما و دیگر وسائل ارتباط جمعی و با آن که کامپیوترهای بسیار پیشرفته و آزمایشگاههای مدرن و لوازم سمعی و بصری دسترسی به دقیق‌ترین منابع علمی و ادبی و فرهنگی و اجتماعی را میسّر ساخته‌اند، هنوز کتاب تنها وسیلهٔ اصلی کسب آگاهی انسان از مسائل و موضوعات حیات مادّی و معنوی شمرده می‌شود و اهمیت بنیادین خود را به یك سان در تمام زمینه‌های معارف انسانی، حفظ کرده است به نحوی که سالانه میلیاردها جلد کتاب به زبانهای موجود عالم و در گوشه و کنار جهان در میلیونها عنوان متفاوت منتشر می‌شود و در برخی از جوامع پیشرفته، تیراژهای میلیونی برخی از کتابها تعجبی را برنمی‌انگیزد و ترجمه شدن اثری به دهها زبان دیگر و تهیهٔ فیلمها و نمایشنامه‌ها، براساس آن کتب و نقد و تحلیل آنها امری عادی و پیش پا افتاده شمرده می‌شود. شاید در قرن ما و حتی از سال ۲۰۰۰ به بعد هنوز کتاب را بتوان به عنوان مشخّص‌ترین عامل تحول و نماد جهش فرهنگی و تغذیه روحانی انسان به حساب آورد که اعتبار معنوی و آبروی تاریخی علم و ادب انسان روزگار ما است و آینده نیز مدیون و مرهون ماهیت زاینده و خلّاق آن است. بدین ترتیب امروزه کتاب تنها یك وسیلهٔ درسی یا آموزشی برای دانش‌آموزان و دانشجویان و اهل علم و ادب و هنر نیست و کتابخوانی نیز یك تفنن و سرگرمی یا وسیله‌ای برای به اصطلاح وقت‌کشی و پر کردن ساعات بیکاری و گریز از تنهائی محسوب نمی‌شود، بلکه کتاب و کتابخوانی به یك نیاز اساسی فرهنگی و اجتماعی، در ردیف آزادی، غذا، پوشاك، مسکن و بهداشت بدل گردیده است که سرمایه گذاریهای عظیم می‌طلبد و دولتها برای تهیهٔ کتاب ارزان سوبسیدهای گزاف می‌پردازند زیرا می‌دانند که هیچ تحوّل اجتماعی و اقتصادی و سیاسی بدون توجه به نقش این عنصر مهم فرهنگی در جامعه، به ثمر نمی‌رسد به همین جهت بخش عمده‌ای از سرمایه گذاریهای ملّی به توسعهٔ صنعت چاپ و نشر و توزیع کتاب و تجهیز و توسعهٔ کتابخانه‌ها اختصاص می‌یابد و کتابخانه‌های ملّی و عمومی و دانشگاهی و مراکز علمی و ادبی و تحقیقاتی و حتی کتابخانه‌های دبیرستانها و آموزشگاهها صاحب میلیونها جلد کتاب می‌شوند و میلیونها مراجعه کنندهٔ شیفتهٔ علم و فضلیت روز و شب در این مراکز به آخرین آگاهی‌های علمی دسترسی می‌یابند و موفق به انجام اختراعات و اکتشافات ارزنده می‌شوند. به عنوان مثال کتابخانهٔ کنگرهٔ آمریکا امروزه بیش از ۶۰ میلیون عنوان، کتابخانه آکادمی علوم روسیه بیش از ۳۵ میلیون، کتابخانهٔ دانشگاه هاروارد حدود ۱۴ میلیون و کتابخانه دانشگاه کمبریج در انگلستان نزدیك به ۷ میلیون عنوان کتاب دارند که مسلماً اینك که شما این مقاله را می‌خوانید تمام این آمارها با رشدی فزاینده دگرگون شده‌اند و این پدیده‌ای خاصّ کشورهای اروپایی و امریکایی هم نیست، در ژاپن، چین و بسیاری از دیگر کشورهای کوچك و بزرگ جهان امروز روند توسعهٔ بازار کتاب و کتابخوانی وجود دارد زیرا جوامع رو به رشد و مترقی، اینك کاملاً دریافته‌اند که برای این که از کاروان تحوّلات سریع جهان، واپس نمانند و برای این که آهنگ توسعه و ترقّی خود را همچنان حفظ نمایند، به ناچار باید به کمال فرهنگی جامعه یاری رسانند و این کمال جز با توجّه دقیق و همه‌جانبه به کتاب و کتابخوانی میسّر نیست. بنابراین میزان رشد کتابخوانی یا تنزّل آن در چنین جوامعی بسیار معنی‌دار و قابل تعمق و تأمّل است و در هر نوع برنامه‌ریزی فرهنگی به حساب می‌آید و حتی می‌تواند در حکم یك پیروزی ملّی و یا برعکس یك فاجعه فرهنگی تلقی شود. «... در سال ۱۹۹۲ افراد بالغ در آمریکا ۸۸۲ میلیون نسخه کتاب خریدند که نسبت به سال قبل هفت میلیون افزایش نشان می‌دهد و آمار گروه مطالعاتی صنعت نشر کتاب در امریکا، نشان می‌دهد که تعداد کتابهای خریداری شده در گروه سنی زیر ۲۵ سال ۲۷ درصد نسبت به سال ۱۹۹۱ کاهش یافته است. براساس آمار گروه مذکور، هر فرد بالغ امریکائی در سال ۱۹۹۲ به طور متوسط ۴/۵ نسخهٔ کتاب خریده و برآورد شده است که ۶۵ درصد از کل خانواده‌های امریکائی در سال ۱۹۹۲، کتاب خریداری می‌کرده‌اند...»(۱)

حال اگر تصور کنیم که قیمت متوسط هریك از این ۸۸۲ میلیون جلد کتاب ۱۰ دلار بوده باشد به این نتیجه می‌رسیم که مردم امریکا در سال ۱۹۹۲ بیش از ۸ میلیارد دلار یعنی تقریبا معادل نیمی از درآمد سالانهٔ کشور ما از فروش نفت را صرف خرید کتاب و خواندن آن کرده‌اند.

ب. چهار عامل علاقه به کتابخوانی

علاقهٔ عمومی به کتاب و کتابخوانی در جوامع پیشرفتهٔ صنعتی به افزایش تیراژ کتابها و رونق صنعت چاپ و رشد کتابخانه‌ها و بالمآل به تحوّلات اجتماعی و اقتصادی و سیاسی منتهی شده است، امّا به اعتقاد نگارنده، افزایش علاقه عمومی مردم به کتاب در این کشورها معلول چهار عامل اساسی به شرح زیر است:

۱. در جوامع پیشرفته سنت توجه به کتاب، خرید و مطالعه آن همراه با رشد سواد، از خانواده‌ها آغاز شده است و در این ممالك پدران و مادران عادت کرده‌اند که بخشی از درآمد ماهانهٔ خود را به خرید کتاب و خواندن آن اختصاص دهند و به همین جهت، در اوقات فراغت خود در خانه، با آن که سرگرمیهای متنوع و فراوان و برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی و سینمایی پرجاذبه و بیشمار دارند به مطالعهٔ کتاب می‌پردازند و در پارکها، در فاصلهٔ خانه تا محل کار و در اتوبوس، قطار، هواپیما و حتی در بیمارستان و اتاق انتظار طبیب، کتاب از دستشان نمی‌افتد و به جای این که ساعتها به برنامه‌های تلویزیونی زُل بزنند و یا با تلفن به گفتگوهای پرخرج و بعضا بی‌حاصل و یا به غیبت و بیهوده گوئیهای وقت‌کش و اعصاب خراب کن بپردازند، بی‌وقفه کتاب می‌خوانند و به رشد اطلاعات خود مدد می‌رسانند و طبعا همین عادت فرهنگی پسندیده به کودکان و نوجوانان آنان نیز منتقل

می‌گردد و کتاب به عنوان یك شریك همیشگی خانواده و رفیق و دوست جدایی‌ناپذیر افراد آن، به پای ثابت محافل خانوادگی تبدیل می‌شود و طبعاً کتابخوانی در این کشورها فقط برای مدرسه و به عنوان امری اجباری به شمار نمی‌رود بلکه کتابخوانی، به عادتی مهم و معقول و سازنده بدل می‌گردد که از گهواره تا گور با انسانها همراه است.

۲. در جوامع پیشرفته، توجه به کتاب از خانه آغاز می‌شود و در مدرسه ادامه می‌یابد و مدارس با شیوه‌ای منطقی و صحیح، علاقه به کتاب را در دانش‌آموزان تشدید می‌کنند و کتاب را به عنوان وسیله‌ای برای دریافت جوابهای صحیح و قانع‌کننده و دستیاری همیشگی و یاری خستگی‌ناپذیر در ذهن دانش‌آموزجا می‌اندازند. در مدارس تمام همّت و وقت معلم و شاگرد صرف تدریس و مطالعهٔ یك کتاب برای یك درس نمی‌شود بلکه هر درس بهانه‌ای است برای طرح مجموعه‌ای از سؤالات و این که دانش‌آموزان به کتابهای دیگر مراجعه کنند و ضمن دریافت اصول آن درس، جنبه‌های فرعی و توضیحات اضافی و پاسخ سؤالات مربوط به آن درس را از مطالب کتب استخراج کنند و درنتیجه هم بر دامنهٔ اطلاعات خود بیفزایند و هم روش مراجعه به منابع و مآخذ معتبر علمی و ادبی را فراگیرند و هم در هنگام تهیه تحقیقاتی مستند، آئین نگارش و ویرایش را بیاموزند. طبعاً اتخاذ چنین روشهائی انس دانش‌آموزان را با کتاب می‌افزاید و کودکان عادت خرید کتاب و مراجعهٔ به کتابخانه را توأماً کسب می‌کنند. به این معنی که کتابهای روزمره را خریداری و مطالعه می‌کنند و کتب مرجع و علمی و سنگین را از کتابخانه‌ها به عاریت می‌گیرند. درحالی که متأسفانه در جامعهٔ ما روشی دیگر متداول است، در مدارس معلم و شاگرد، تمام همّت خود را مصروف یك کتاب درسی می‌کنند و معمولاً به دانش‌آموزان کتب دیگری برای مطالعه جنبی معرفی نمی‌شود و حتی اغلب دانش‌آموزان و حتی دانشجویان ما، کتاب خواندن را اجباراً و با فشار مدرسه و معلم و برای گذراندن امتحانات آن، انجام می‌دهند و گاهی بخشی از همان یك کتاب را هم تخفیف می‌گیرند(!) و بدین ترتیب، کلاس هیچگونه انگیزه‌ای برای مطالعه اضافی در دانش‌آموزان ایجاد نمی‌کند و درنتیجه کتابخوانی، خارج از چند کتاب معدود و مدرسه‌ای در ذهن دانش‌آموز جائی باز نمی‌کند.

۳. سومین عامل مهم در ترغیب افراد جامعه به مطالعه، آن است که تحصیل‌کردگان و باسوادان جامعه که با کتاب انس یافته‌اند و فواید کتابخوانی را خوب می‌شناسند، خود همیشه کتاب بخوانند و در هر شغل و کاری که هستند مروّج کتاب و کتابخوانی باشند و در نتیجه دامنه مطالعه کتاب در اجتماع افزایش یابد. درحالی که متأسفانه در جامعه ما چنین امری تحقق نیافته و لااقل عمومیت و شمول ندارد. بسیاری از کسانی که در جامعه ما دارای سواد خواندن و نوشتن هستند ولی کارهای آزاد دارند رغبتی به مطالعه نشان نمی‌دهند و تحصیل‌کردگانی که دارای مدارك دیپلم تا دکتری هستند پس از آن که بر سر کاری رفتند و شغلی به دست آوردند، با کتاب و کتابخوانی وداع می‌کنند و حتی با نهایت اندوه گروههای آموزشی ما در سطوح مختلف از دبستان تا دانشگاه یعنی آموزگاران و دبیران و استادان نیز جز در مواردی ناگزیر کمتر به خرید کتاب و مطالعهٔ آن مایل هستند و به همین دلیل نیز درسهای کلاسی ما با معرفی منابع مطالعه و توسعهٔ دید متعلمان توأم نیست و اگر گاهی برخی از معلمان یا استادان ما از کتابهای اضافی یا جنبی نام می‌برند بعضاً همانهاست که در دورهٔ تحصیلی خود از استادان یا معلمان خویش شنیده‌اند و هرگز آن را ندیده‌اند! اگر سری به کتابفروشیها و کتابخانه‌ها بزنید و آماری از مشاغل مراجعه‌کنندگان به دست آورید به ناامیدی دچار می‌شوید زیرا جای طبقات معلم و آموزش‌دهنده را در آنجا بسیار خالی می‌یابید و اگر علّت را بپرسید بعضی از این افراد کمی حقوق و مشکلات زندگی را دلیل عدم علاقه خود به کتاب و کتابخوانی می‌دانند و بعضی زندگی در روستا و نبودن کتابفروشی و کتابخانه در آن مراکز را علت این امر می‌دانند اما حقیقت این است که هیچکدام از این عوامل مانع اصلی کتاب‌خوانی نیست بلکه «حس کتابخوانی» در این طبقه ضعیف است و طبعاً همیشه در کلاس درس نیز بر مطالعه فقط یك کتاب خاص تأکید می‌کنند و تمام همّت دانش‌آموز و دانشجو را متمرکز بر آن می‌سازند و بدین ترتیب مانع از دامنه‌گیری مطالعه کتابهای دیگر می‌شوند و در تشدید این روحیه، بخشنامه‌ها و این که باید کتابی در طول سال تحصیلی تمام بشود نیز بهانه لازم را به دست آنها می‌دهد درحالی که همه ما می‌دانیم که محتوای بسیاری از کتابها ـ مخصوصاً کتابهای ادبی ـ به نحوی نیست که جوابگوی تمامی نیازهای دانش‌آموز یا دانشجو باشد و او را از مطالعه دیگر کتابهای جنبی بی‌نیاز سازد.

۴. در جوامع پیشرفتهٔ صنعتی، کتابخوانی یا از طریق خرید مستقیم کتاب وسیله افراد یا به صورت وام گرفتن کتاب از کتابخانه‌ها و یا توأماً تحقق می‌یابد و درنتیجه کتابفروشیها و کتابخانه‌های عمومی همیشه پرجمعیت و پر از مراجعه‌کننده می‌باشند. کتابفروشیها سعی می‌کنند بیشترین کتابهای ممکن را داشته باشند و کتب مورد نیاز مراجعان خود را در اسرع وقت برای آنها تهیه کنند. حراج کتابها، تخفیفهای فصلی و فروش اقساطی کتاب، جاذبه کتابفروشی‌ها را روزافزون می‌کند و بسیاری از مردم به مناسبتهای مختلف با خرید کتاب آن را به یکدیگر هدیه می‌دهند و گروههای سنی مختلف برای هر نوع کار یا تفریحی خود را نیازمند به کتابهایی خاص می‌یابند که در سفر و حضر با آنها است و بسیاری از مردم نیز کتابهای مورد نیاز خود را از کتابخانه‌های عمومی به عاریت می‌گیرند و کتابخانه‌ها نیز به حدّی فعالند که هر نوع خدمتی را در اختیار مراجعان خود قرار می‌دهند بدون آنکه برای این افراد هزینه یا زحمتی اضافی ایجاد کنند. بعلاوه، خدماتی چون تکثیر تمام یا صفحاتی از کتاب و تهیهٔ میکروفیلم از آن سریع و ساده و ارزان صورت می‌گیرد و در کتابخانه‌ها، بخشهایی وجود دارد که نوارهای ضبط صوت و ویدئو، شاهکارهای موسیقی و سینمائی و گزارشهای سیاسی و اجتماعی و نقشه‌های جغرافیائی و راهنماهای شهرها و جادّه‌ها و مراکز تفریحی و میراثهای فرهنگی را به بهترین شیوه و ساده‌ترین صورت ممکن در اختیار علاقمندان قرار می‌دهند و حتی افراد نابینا یا کسانی که مشکلاتی در خواندن دارند در بخشهایی خاص از این کتابخانه‌ها، کتبی را که به طور اختصاصی برای آنها تهیه شده است به یاری دستگاههای درشت‌کننده حروف مطالعه می‌کنند و حتی کودکان، کتابها و سرگرمیهای خاص خود را از این کتابخانه‌ها تهیه می‌کنند و نوارهای صوتی و تصویری را مشاهده می‌نمایند. کتابداران این کتابخانه‌ها افرادی کارآمد و تعلیم‌یافته و دلسوزند که همه‌گونه راهنمایی و انواع همراهیها را در اختیار مراجعان قرارمی‌دهند و چنان با حوصله و صبر با ارباب رجوع برخورد می‌کنند که گویی با صمیمی‌ترین افراد خانوادهٔ خود روبرو شده‌اند. درنتیجه در چنین کتابخانه‌هایی تعداد مراجعان بسیارزیاد است و اعضای این کتابخانه‌ها از تمام طبقات اجتماعی تشکیل می‌شوند، درحالی که در جامعهٔ ما متأسفانه چنین نیست. اغلب افراد یا کتاب نمی‌خوانند یا تظاهر به کتاب‌خوانی می‌کنند و یا اگر واقعاً اهل کتاب هستند، عادت کرده‌اند که فقط کتاب را، خود بخرند و خود بخوانند و بنابراین به کتابخانه نمی‌روند و اگر هم سروکارشان با کتابخانه بیفتد ناامید بازمی‌گردند زیرا اغلب کتابخانه‌های ما نه تنها پویایی و تحرك ندارند و برای جذب مراجعان همّتی به خرج نمی‌دهند، بلکه اغلب به دلیل نداشتن کتابهای مورد نیاز و فقدان اعتبارات و امکانات، جوابگوی نیاز مراجعان نیستند و معمولاً هم کادر خدماتی مجرّب و علاقمندی ندارند و اداره‌کنندگان آنها، بعضاً افرادی صرفاً کارمندصفت و فاقد اطلاعات و مهارتهای کتابداری هستند و درمواردی حتی مشکل‌تراشیهای بی‌دلیل و برخوردهای ناصحیح آنها سبب می‌شود که اشخاص روحیهٔ مراجعه به کتابخانه را از دست بدهند و بیش از پیش به خرید کتاب متکی شوند و چون به تدریج به دلیل گران شدن کتابها قدرت خرید خود را از دست می‌دهند، طبعاً از علاقهٔ آنها به کتاب کاسته می‌شود و ناگاه ترك کتابخوانی می‌کنند و در مقابل، طبقه‌ای متظاهر که اغلب از متمکنان و پولداران هستند بی‌آنکه علاقه‌ای به خواندن کتاب داشته باشند به خرید کتابهای لوکس و گرانقیمت و به اصطلاح «متری»(!) می‌پردازند و همین امر بازار کاذب نوعی کتاب گران‌قیمت و لوکس را در جامعه رواج داده است که برخی از ناشران سودجو و فرصت‌طلب نیز آن را تشدید می‌کنند و با آگهی‌های خاص و درست کردن قبض‌های پیش‌فروش و رواج نوعی بازار سیاه کتاب، بازار این نوع کتابها روز به روز درحال گسترش و توسعه است.

نظری به آمار مراجعان به کتابخانه‌های عمومی و دانشگاهی ما نشان می‌دهد که قشر اصلی مراجعان را دانشجویان و دانش‌آموزان یا فارغ‌التحصیلانی که برای امتحانات یا کنکور درس می‌خوانند، تشکیل می‌دهند بدین معنی که دانشجویان، دانش‌آموزان یا داوطلبانی که معمولاً در خانه از امکانات لازم برای مطالعه برخوردار نمی‌باشند مقارن اوقات امتحانات و کنکور به طور فصلی به کتابخانه‌ها مراجعه می‌کنند و از امکانات فضا و محیط احیاناً آرام آنها برای خواندن کتابهای درسی خود استفاده می‌برند و این توهّم را ایجاد می‌کنند که راستی کتابخانه‌های ما پرمشتری است! درحالی که اگر به آمار تبادل کتاب در این کتابخانه‌ها مراجعه شود می‌بینیم تنها درصدی ناچیز از

این مراجعان کتابهای غیردرسی کتابخانه را گرفته و مطالعه کرده‌اند. بدین ترتیب، کتابخانه‌های ما بیشتر به قرائت‌خانه کتب درسی یا شعبه‌ای از کلاسهای درس تبدیل شده‌اند و متأسفانه گاهی همین قاعده در بعضی از کتابخانه‌های دانشگاهی نیز وجود دارد. اگرچه در بعضی از کتابخانه‌های دانشگاهی تحرّك و تخصّص و تنوّع تبادل کتابها به طور طبیعی بیشتر از کتابخانه‌های عمومی است. کتابخانه‌های دانشگاهی و عمومی ما باید با استفاده از پیشرفتهای معاصر به سیستم کامپیوتری یافتن کتاب و عرضه آن مجهز شوند و از پیشرفته‌ترین شیوه‌های تهیه کتاب برخوردار گردند و این امر نیازمند به اولویت یافتن کار کتاب و کتابخوانی در سطح جامعه می‌باشد که طبعاً باید با برنامه‌ریزیها اعتبارات و تخصصهای متناسب و لازم همراه گردد. ایجاد قرائت‌خانه‌های بزرگ در جوار کتابخانه‌ها سبب می‌شود که فضای محدود کتابخانه‌ها برای اهل مطالعه به کار گرفته شود و قرائت‌خانه‌ها برای دانش‌آموزان و داوطلبان کنکور بعلاوهٔ توجه به کادر خدماتی کتابخانه و توسعهٔ سرویسهای جنبی کتابخانه‌ها، می‌تواند ارباب مطالعه را به کتابخانه‌ها جذب کند و فراهم آمدن تسهیلات برای وام گرفتن کتابها و صدور کارت عضویت کتابخانه‌ها و حتی ایجاد کتابخانه‌های سیّار به معنی واقعی کلمه نه به صورت یك نمایش تبلیغاتی، ضرورت کامل دارد. ایجاد کتابخانه‌های روستایی و سعهٔ صدر در انتخاب کتابهای کتابخانه و پرهیز از سخت‌گیریها و محدودیتهای بی‌منطق در راه دادن کتابها به کتابخانه‌ها، اهمیّتی فراوان در توسعهٔ توجه عمومی به کتاب و کتابخانه دارد. در سالهای اخیر ایجاد نمایشگاههای کتاب در شهرستانهای دور و نزدیك در جلب علاقه گروهی از مردم ما به کتابخانه‌ها و کتابخوانی مؤثر افتاده است باید این روش نیك را توسعه و تداوم بخشیم اگرچه متأسفانه بالا رفتن نرخ کتاب به دلیل افزایش هزینه‌های چاپ آن چون کاغذ و فیلم و زینك و حروفچینی و صحافی و حق توزیع و سهم فروش سبب شده است که همان معدود خوانندگان اصلی کتاب در جامعه ما نیز به تدریج توان خرید کتاب را از دست بدهند و کتابی که روی قیمت تمام شده هر صفحه آن کمتر از یك ریال بوده اینك به قیمت صفحه‌ای ۱۵ تا ۲۰ ریال به دست خوانندگان برسد به همین دلیل روز به روز از تعداد خریداران کتاب کاسته شود. کتابفروشیها به این ترتیب، خلوت می‌شوند و در نتیجهٔ از میان رفتن جاذبه، کتابفروشی‌ها مبدّل به لوکس فروشی، کلّه‌پزی، سبزی فروشی و یا مشاغل نان و آب‌دار دیگر می‌گردد و ناشران و مؤلفان و مترجمان نیز با مشکلات فراوانی روبه‌رو می‌شوند که به تدریج سبب ترك کار و تعطیل فعالیتهای فرهنگی آنان ـ و یا لااقل کاستن از حجم این فعالیتها ـ می‌شود. مسلّماً در این امر همت مسؤولان فرهنگی جامعه و پرداخت سهمی از هزینه‌های تمام شده کتابها و خرید نسخی قابل توجه از هر کتاب برای کتابخانه‌های عمومی می‌تواند همین توجه اندك و باقی‌مانده به کتاب را حفظ کند و به توسعهٔ امر کتابخوانی در جامعه مدد رساند.

امروزه با وجود افزایش جمعیت شهرها و رشد باسوادی و فراهم آمدن بسیاری از لوازم و زمینه‌های رشد فرهنگی و آگاهیهای عمومی و متجدّد شدن مدارس و دانشگاهها بازار کتاب با تحرّکی که نمایندهٔ روی آوردن عموم مردم به کتاب و ایجاد طبقه‌ای عظیم از کتابخوانان باشد همراه نیست و همچنان «متوسط تیراژ کتاب» در جامعه در میان ۱۰۰۰ تا حداکثر ۵۰۰۰ در نوسان است. طبیعی است که این تیراژ برای کتاب نه تنها به لحاظ اقتصادی و تأمین هزینه‌های تمام شدهٔ کتاب کافی نیست بلکه تأمین کنندهٔ زندگی نویسندگان و محقّقان و شعرا و مترجمان و کتابفروشان و ناشران نیز نمی‌تواند بود و در نتیجه نه ناشران از کار خود خوشنودند و نه نویسندگان و نه کتابفروشان و تعدادی کثیر از نویسندگان و محقّقان نیز که حاصل سالها کار و تلاش آنها در چاپخانه‌ها خاك خورده است و یا ناشران آنها حقوق مادی ایشان را نادیده انگاشته‌اند دیگر جاذبه و انگیزه‌ای در کار تألیف و تصنیف کتابها نمی‌بینند و طبعاً همان معدود کتابخوان باقیمانده نیز ناراضی و نگرانند که کتابهای مطلوب خود را یا نمی‌یابند و یا توانائی خرید آنها را ندارند.

کتاب و کتابخوانی در فارس

الف. سابقه تاریخی

مردم فارس در زمانهای دور و نزدیك، دارای سنتی عظیم و منسجم در کتاب و کتابخوانی بوده‌اند، روانشاد علی نقی بهروزی که خود از رجال مجهول القدر معاصر در فارس بودند، در مقدمهٔ کتابی که تحت عنوان **«تاریخچه کتابخانه‌ها و مطبوعات و چاپخانه‌های فارس»** به سال ۱۳۵۶ تألیف کرده‌اند نوشته‌اند: «مطابق نوشته‌های تواریخ هخامنشی، در حوالی قصور سلطنتی تخت‌جمشید، قلعه‌ای برای ضبط کتاب و نوشته‌های مهم ساخته بودند که آن را دژنبشت می‌نامیدند. (ص۶) و... کتاب زردشت که بر دوازده هزار پوست گاو نوشته شده بود، و بزرگترین مخزن کتاب و نوشته‌های تخت جمشید در آنجا نگهداری می‌شد. مسعودی گفته است که در سال ۳۰۳ هجری قمری در استخر کتابی را دیده است مشتمل بر علوم بسیار از دانشهای ایرانیان و اخبار ایشان و ساختمانهایی که برآورده بودند که در هیچ‌یك از کتابهای دیگر دیده نمی‌شد و ابن ندیم می‌گوید که اردشیر بابکان کتابهایی را که از ایران باستان مانده بود و پراکنده شده بود، از هندوچین گرد آورد و در گنجینه‌ای نگهداری می‌کرد.

مرحوم بهروزی می‌افزاید: در دورهٔ اسلامی در شیراز کتابخانه‌های متعدّد و عظیمی وجود داشت که در جهان بی‌مانند بود همچون کتابخانه عمادالدوله و عضدالدوله که در کتابخانه اخیرالذّکر از هر کتابی که تا آن زمان تألیف و تصنیف شده بود نسخه‌ای نگهداری می‌شد که اغلب به خطّ مؤلّفان و مصنّفان آنها بود(ص ۱۴) و این کتابخانه از اصناف کتب در علوم و فنون مختلفه سرشار بود و سوریانی مورخ قرن چهارم که در سال ۳۷۵ از این کتابخانه دیدن کرده دربارهٔ آن نوشته است: از هر علم و فنّی در جهان که تاکنون تألیفی صورت گرفته باشد یك نسخه از آن در اینجا موجود است و مقدّسی دربارهٔ همین کتابخانه می‌نویسد: ساختمان طولانی دارد که در هر طرف آن مخزنی است و کتابهای مربوط به هر علم و فن در حجره‌ای جداگانه قرار دارد و فهرستهایی ترتیب داده شده که نام کتابها در آنجا ثبت گردیده و بر در کتابخانه دربانهایی گماشته‌اند که جز به افرادی خاص اجازه ورود داده نمی‌شود و در این کتابخانه نقشه‌های جغرافیائی بر روی کرباس کشیده شده بود پس از دیلمیان نیز کتابخانهٔ دارالعلم شیراز ده هزار جلد کتاب داشت و در ادوار دیگر بیش از ۶۰ کتابخانهٔ عظیم دیگر در مدارس و مساجد فارس وجود داشت که بقایای آن تا دورهٔ قاجار موجود بود. بسیاری از مؤلفان این کتابها فارسی بودند و بعلاوه در خدمات مربوط به کتاب نیز فارس همیشه هنرمندپرور بوده است و بحدّی خطاط و ورّاق و صحّاف و نقّاش و مذّهب در ادوار مختلف از فارس برخاسته‌اند که قابل احصاء نمی‌باشد. آغاز فنّ چاپ در ایران نیز با نام میرزا صالح شیرازی همراه است که نخستین چاپخانه را در ایران تأسیس کرد و در سال ۱۲۵۲ و ۱۲۵۳ روزنامهٔ اخبار را منتشر ساخت و فارسیان از آن تاریخ به بعد بیش از ۲۰۰ روزنامه و مجلهٔ با زمینه‌های مختلف در شیراز و شهرستانهای فارس منتشر ساختند. همچنین در سال ۱۲۸۵ در شیراز چند چاپخانهٔ سنگی وجود داشت (بهروزی، ص ۱۶۴، همان کتاب.) و از سال ۱۳۱۰ به بعد نیز چاپخانه‌های محمدی و احمدی و سعادت و شاپور و هزار و... در شیراز به فعالیّت پرداختند و حتی در اوان مشروطیت فارس مرکز ارتباط فرهنگی با هند در امر چاپ شد و بسیاری از بزرگان چون فرصت‌الدوله و مرحوم اولیاء سمیع شیرازی و میرزا محمدناهید شیرازی و فرزندان وصال و محمدباقر تاجر شیرازی و محمدصادق صاحب شیرازی به چاپ تألیفات خود یا دیگران چون آثار عجم و شاهنامه فردوسی، کلیّات سعدی و... دهها کتاب مهمّ دیگر در هند پرداختند و بمبئی و کلکته و شهرهای دیگر هند مرکز چاپ کتابهای فارسی گردید و کتابفروشهایی چون جهان‌نما و احمدی و معرفت و محمّدی سالها رونق‌افزای کار کتاب در فارس و ایران بودند و این امر نمایندهٔ تحرّك فرهنگی فارس در ادواری به حساب می‌آید که همزمان با دوران بیداری و حرکت ادبی و فرهنگی و اجتماعی ایران از پیش ازمشروطیت تا حدود ۳۰ سال پس از آن واقع می‌باشد. در همین دوران با تأسیس مدارس و دانشگاهها و بهبود بهداشت و وضع اقتصادی و اجتماعی مردم رشد باسوادان افزون گشت. شیراز و شهرستانهای فارس جاذبه‌هایی برای جذب جمعیت شهرهای کوچك و روستاها پیدا کردند و مراودات اجتماعی سبب رشد فرهنگی و توسعهٔ باسوادی گشت تا آنجا که امروزه رشد باسوادی در فارس بسیار امیدوارکننده و بالاست. برطبق آمار مربوط به جمعیت در سال ۱۳۷۰ نسبت باسوادان فارس بالغ بر ۷۸/۳۸ درصد بوده است که تقریباً ۱۲ درصد نسبت به سال ۱۳۶۵ رشد داشته است و رشد باسوادی در شهرستان شیراز از این هم بیشتر بوده است، زیرا در سال ۱۳۷۰ رشد باسوادی در شهرستان شیراز ۸۴/۸۶ درصد بود که در مقایسه با سال ۶۵ که درصد باسوادان این شهرستان ۷۴/۵۷ بود، بیش از ۱۰ درصد رشد را نشان می‌دهد و رشد متوسّط باسوادی در خود شهر شیراز از این هم بالاتر و بالغ بر ۸۸/۱۳ درصد بوده است. بعلاوه، شهرستانهای فارس نیز از این رشد مطلوب و امیدوارکننده برخوردار بوده‌اند. چنانکه پس از شیراز در میان شهرستانهای فارس رشد باسوادی در فسا بیش از شهرستانهای دیگر بوده و به ۷۸/۱۳

درصد رسیده است (که در مقایسه با سال ۶۵ که درصد باسوادان این شهر ۶۶/۲۳ درصد بوده است حتی رشدی بیش از شیراز را در افزایش تعداد باسوادان نشان می‌دهد، یعنی ۱۲ درصد و هنوز از درصد متوسط رشد باسوادی در فارس درسال ۱۳۷۰ که ۷۸/۳۸ درصد بوده است بیشتر است). در سال ۱۳۷۰ پس از فسا، شهرستان آباده با ۷۷/۹۱، استهبان با ۷۶/۹۵ و جهرم با ۷۶/۶۴ درصد بیشترین رشد باسوادی را در میان شهرستانهای فارس داشته‌اند. حال برای این که دقیق‌تر به وضع کنونی کتاب و کتابخوانی در فارس واقف شویم بهتر است نظری به آمارهای جمعیت و رشد باسوادی در فارس بیندازیم.

بنابر آمار منتشره ازسوی سازمان برنامه و بودجه استان فارس در سال ۱۳۶۸، استان فارس با مساحتی برابر ۱۲۴ هزار کیلومترمربع، دارای ۱۵ شهرستان، ۲۳ شهر، ۴۹ بخش و ۱۷۰ دهستان و ۷۳۵۹ آبادی بوده و جمعیت این استان در سرشماری سال ۱۳۴۵ بالغ بر ۱/۵ میلیون نفر، در سرشماری سال ۱۳۵۵ ـ با رشد ۳۹ درصد ـ بالغ بر ۲ میلیون نفر و در سرشماری سال ۱۳۶۵ ـ با رشد ۵۷ درصد ـ بالغ بر ۳/۲ میلیون نفر بوده است. در سال ۱۳۶۸ یعنی سه سال پس از آخرین سرشماری عمومی، جمعیت فارس به ۳/۶ میلیون رسیده است و در این سال دو شهرستان شیراز و مرودشت نیمی از جمعیت فارس را در خود جا داده بودند و شیراز به عنوان یکی از چهار شهر پرجمعیت ایران به حساب می‌آمد. اگرچه در سال ۱۳۶۸ جمعیت متوسط فارس در هر کیلومترمربع ۲۸/۷ نفر بود ولی همین نسبت در شهر شیراز به ۱۲۴/۸ نفر بالغ می‌شد، در سال تحصیلی ۱۳۶۸/۶۹ بیش از ۹۶۵ هزار نفر دانش‌آموز و ۲۳ هزار نفر دانشجو و ۲۴ هزار نفر در نهضت سوادآموزی به تحصیل اشتغال داشته‌اند که اگر دانشجویان دانشگاه آزاد را نیز به حساب بیاوریم تقریباً یک‌سوم کلّ جمعیت فارس را جویندگان علم تشکیل می‌داده‌اند. بعلاوه، معلمان ۶۳ درصد از ۵۸ هزار نفر کارمندان مشمول قانون استخدام کشوری را در فارس به خود اختصاص داده بودند که میزان تحصیلات ۷۰ درصد از آنها دیپلم، و بالاتر بوده است.

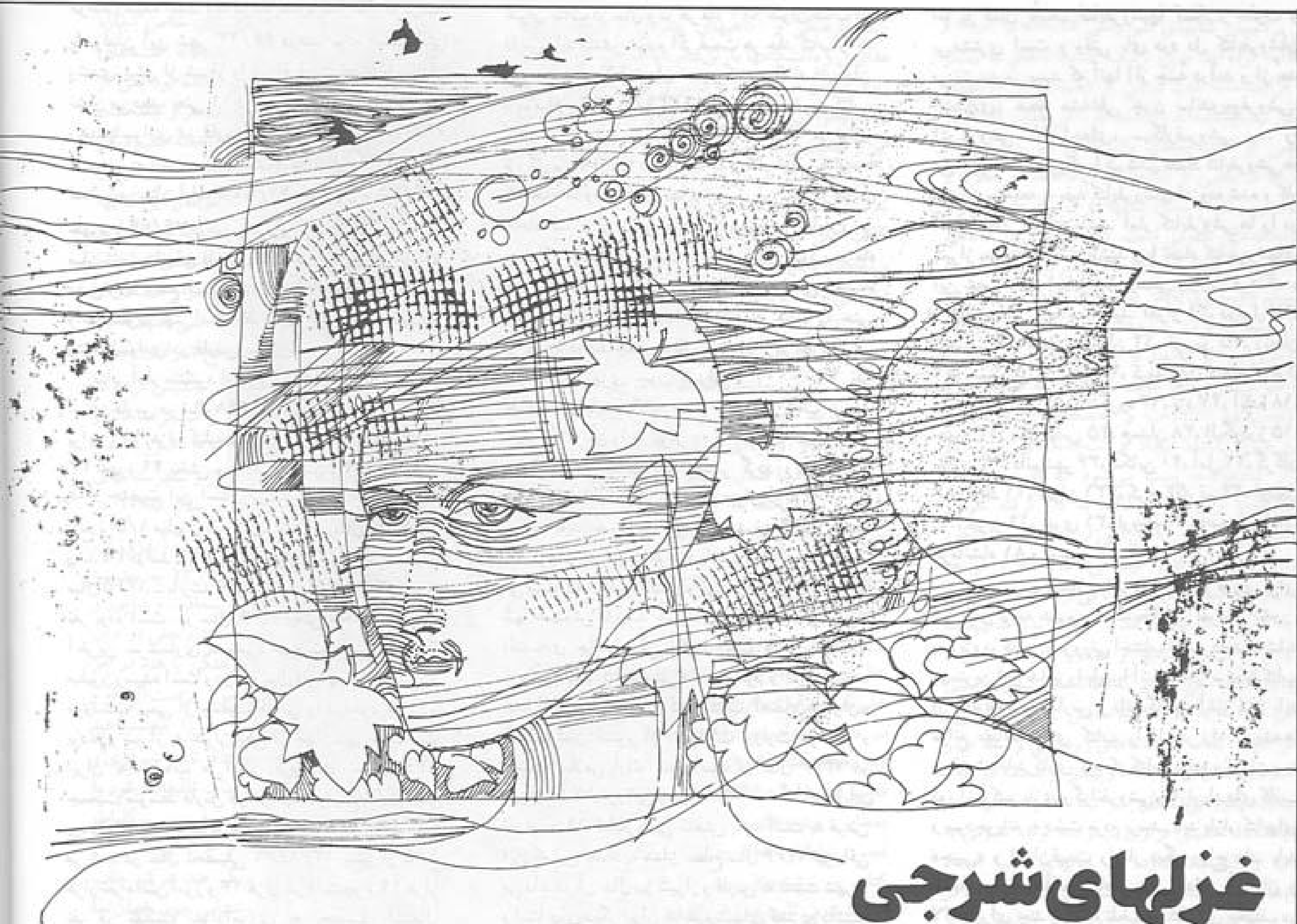
بنا بر آماری که از جمعیت فارس در سال ۱۳۷۰ به وسیلهٔ سازمان برنامه و بودجه ارائه شده است در سال ۱۳۷۰ جمعیت فارس به ۳,۴۶۶,۰۴۶ نفر رسیده است که از این تعداد ۲,۸۰۹,۶۶۱ نفر در سنین بالاتر از ۶ سال بوده‌اند و از میان آنها نیز ۲,۲۰۲,۲۴۸ نفر باسواد و ۶۰۷,۴۱۳ نفر بیسواد بوده‌اند. بدین ترتیب در سال ۱۳۷۰ باسوادان بالغ بر ۷۸/۳۸ درصد از جمعیت استان فارس را تشکیل می‌داده‌اند. یعنی باسوادی در فارس تقریباً ۱۲ درصد نسبت به سال ۱۳۶۵ رشد داشته است زیرا در سال ۱۳۶۵ جمعیت بالای شش سالهٔ فارس ۲,۳۴۶,۰۴۰ نفر تعداد باسوادان ۱,۵۵۶,۸۹۱ نفر و شمار بیسوادان ۷۸۹,۱۳۹ نفر بوده است و درصد باسوادان ۶۶/۳۶.

حال اگر وضع جمعیت فارس و شیراز را در ارتباط با کتابخوانی و با همان معیار ۴/۵ جلد کتاب برای هر فرد در سال حساب کنیم فقط مردم فارس باید در سال ۱۵,۵۹۷,۲۰۷ جلد کتاب بخرند که اگر هریك از این کتابها در ۳۰۰۰ نسخه چاپ شود قاعدتاً ۵۲۰۰ عنوان کتاب در سال و در هر ماه ۴۳۳ عنوان کتاب در فارس باید منتشر شود و اگر قیمت هر جلد کتاب را به طور متوسط ۱۵۰ تومان تصوّر کنیم سالانه فارسیان باید مبلغ ۲,۳۳۹,۵۸۱,۰۵۰ تومان صرف خرید کتاب کنند که آنچنان سرمایهٔ عظیمی است که می‌تواند بزرگترین تحرك را در کار کتاب و کتابخوانی و توسعه کتابخانه‌ها و کتابفروشیها و تقویت فن نشر در فارس ایجاد کند و بر همین مبنا اگر برای هر کتابفروشی ۲۴,۰۰۰ جلد کتاب ثابت در سال فرض شود و در ماه ۲,۰۰۰ جلد، در فارس به ۶۵۰ کتابفروشی احتیاج خواهیم داشت. اگر تعداد ۴/۵ جلد کتاب را حتی برای ۱۰ درصد جمعیت فارس و شیراز در نظر بگیریم بازهم در شهری چون شیراز با ۱۲۰۰۰۰۰ نفر جمعیت می‌باید سالانه ۵۴۰,۰۰۰ جلد کتاب خریده شود که اگر آن را به تیراژ ۳,۰۰۰ تقسیم کنیم سالانه ۱۸۰ عنوان کتاب باید منتشر گردد و در فارس ۱,۵۵۹,۱۷۸ جلدکتاب با ۵۲۰ عنوان در تیراژ ۳۰۰۰ نسخه باید به دست مردم برسد و لااقل صدها کتابفروشی در فارس موجود باشد، امّا با نهایت تأسف می‌بینیم که کتاب و کتابخوانی در فارس و شیراز نه تنها همدوش با رشد باسوادی و امکانات فرهنگی و اقتصادی جامعه ترقّی نکرده است بلکه باتوجه به کاهش تعداد کتابفروشی‌ها، به رکود و تنزّل کشیده شده است. بنا بر آماری که در کتاب راهنمای ناشران و کتابفروشان کشور از انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ارائه شده است در سال ۱۳۶۶ در شیراز ۲۷ کتابفروشی وجود داشته است اما امروز این تعداد به ۱۹ کتابفروشی کاهش یافته است به فرض این که این تعداد به همان سطح سال ۱۳۶۶ نیز باقی می‌ماند در آن سال نیز شیراز و فارس به نسبت شهرها و استانهای دیگر ایران کتابفروشیهای کمتری داشتند زیرا در سال ۶۶ در تهران ۳۳۱ کتابفروشی، در اصفهان ۲۸۱ کتابفروشی، در کرمانشاه ۸۱ کتابفروشی، در اردبیل ۶۶ کتابفروشی، در یزد ۴۷ کتابفروشی، در قزوین ۴۵، در ساری ۴۴، در لاهیجان ۳۸، در قائم‌شهر ۳۶، در خوی و اهواز ۳۱، در سمنان ۲۵ کتابفروشی وجود داشته است، درحالی که جمعیت کلّ هریك از این شهرها (جز تهران و اصفهان) از شیراز کمتر بوده است. وجود ۱۹ کتابفروشی در شیراز این شهر را همسنگ شهرستانهائی چون آباده قرار می‌دهد درحالیکه آباده تقریباً یك‌هفتم جمعیت شیراز را داشته است (۱۵۰,۶۷۸ نفر). و حقیقت تلخ آن است که بسیاری از همین ۱۹ کتابفروشی‌های موجود در شیراز نیز یا محلّ پخش مطبوعات هستند یا لوازم‌التحریر می‌فروشند ویا فقط به فروش کتابهای درسی و تخصّصی می‌پردازند و به جرأت می‌توان گفت که تنها نیمی از آنها کتابفروش به معنی واقعی کلمه هستند. بدین ترتیب بازار کتاب در شیراز رکودی نگران‌کننده را می‌گذراند. شما وقتی از خیابانهای شیراز می‌گذرید مردم را می‌بینید که آرام و آهسته در پیاده‌روها قدم می‌زنند، به ویترین مغازه‌ها نگاه می‌کنند. پاساژها را مغازه‌های لوازم برقی و صوتی و لوکس‌فروشیها انباشته‌اند و خیابانها پر از اتومبیل‌هایی است که اغلب سرنشینان آنها برای تفریح و وقت‌گذرانی رانندگی می‌کنند و روزهای تعطیل را در تفریحگاهها و تفرّجگاهها ازدحام می‌کنند **اما با کمال تأسف کتابفروشیها کساد و خلوت و بی‌مشتری است و وقتی پای درد دل کتابفروشان می‌نشینید می‌بینید که آنها [از جنبهٔ درآمد و از بُعد اقتصادی] غبطهٔ مشاغلی چون ساندویچ‌فروشی، آش‌فروشی، کلّه‌پاچه‌ای، سیگارفروشی و... را می‌خورند، درحالی که با کم شدن تعداد کتابفروشی‌ها، می‌باید مراجعه به بقیه کتابفروشان افزوده شده و کار آنها سامانی گرفته باشد. آمار کتابفروشی‌ها را در شیراز به خاطر داشته باشید و با تعداد کتابفروشهای این شهرستانها (بنابر آمار رسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) مقایسه کنید: اهواز ۳۱، دزفول ۱۷، ماهشهر ۱۶، مسجدسلیمان ۱۴، قزوین ۴۵، زنجان ۱۹، سمنان ۲۵، سنندج ۱۳، کرمان ۱۸، لاهیجان ۳۸، رشت ۲۱، انزلی ۱۵، لنگرود ۱۳، یزد ۴۷، آباده ۱۸، جهرم ۱۳، بندرعباس ۲۵، همدان ۳۸، الیگودرز ۱۵، ساری ۴۴، قائم‌شهر ۳۶، تنکابن ۲۰، آمل ۲۲، گرگان ۱۶، اراك ۲۱، تهران ۳۳۱، کرج ۵۲، قم ۲۴، اردبیل ۶۶، تبریز ۱۹، خوی ۳۱، ارومیه ۲۲، اصفهان ۲۸۱، کرمانشاه ۸۱ و بوشهر ۱۳.**

بدین ترتیب اتخاذ تدابیری خاص و فوری برای بالا بردن توجه عمومی به کتابخانه در سراسر کشور و به ویژه در فارس ضرورتی اجتناب ناپذیر دارد که شاید مهمترین این تدابیر را باید با آشتی دادن مردم با کتاب از خانواده‌ها و مدارس و دانشگاهها، آغاز کرد. باید موانع مطالعهٔ جدی کتاب را از سر راه اندیشه‌ها برداشت. باید کاری کرد که کتاب ساده و ارزان و به دور از لوکس‌بازی و گرانفروشی و بازاریابیهای کاذب و سودجویانه به دست مردم برسد. باید بازار کتابهای «جیبی» و ارزان‌قیمت را بار دیگر رواج داد، باید معلمان را به مطالعه عادت داد و دانش‌آموزان را لااقل برای چند سال به تلخیص کتابهای مختلف در درس انشاء وادار کرد و از سخت‌گیریهای غیرلازم برای مطالعهٔ کتب داستان و شعر در مدارس خودداری نمود. باید کتابخانه‌های مدارس و دانشگاهها و کتابخانه‌های عمومی را تقویت کرد و قرائت‌خانه‌های بزرگ برای دانشجویان و دانش‌آموزان برپا ساخت تا کتابخانه‌ها فقط به مشتاقان کتاب اختصاص یابد و قرائت‌خانه‌ها به مشتریان فصلی کنکور و امتحانات کمك برسانند. امروزه فرصت مناسبی است که مسائل مربوط به بی‌علاقگی مردم به کتاب و خرید و مطالعهٔ آن را به عنوان یك بیماری خطرناك اجتماعی و فرهنگی که عوارض درازمدّت و کوتاه‌مدّت فراوانی دارد مورد بررسی قرار دهیم و کتابخوانی را از حوزهٔ تنگ کلاسهای درس که فقط منحصر به خواندن یك کتاب یا بخشهایی از آن برای رفع تکلیف است، خارج گردد و کتابخوانی به عنوان یك رفتار یا عادت مفید و برجستهٔ اجتماعی به خانه‌ها، محیطهای کار، تفریحگاهها، مراکز سمعی و بصری، ایستگاههای اتوبوس و قطار و درون وسائل نقلیه راه یابد و مردم به جای آنکه تخمه بشکنند، آدامس بجوند، در خیابانها پرسه بزنند و ساعتهای متمادی را به برنامه‌های یکنواخت تلویزیونی اختصاص دهند، کتاب بخوانند و موجبات رشد فرهنگی خود و جامعه خویش و بهبود وضع اقتصادی و سیاسی و فرهنگی کشور را فراهم آورند. انشاءالله.

---

۱) روزنامهٔ خبر جنوب، ۱۹ فروردین ۱۳۷۱.



غزلهای شرجی

● چند شعر تازه از: محمدعلی بهمنی

امروز با کسی غزلم در ستیز نیست

تنهایی تو و غزل من، دو چیز نیست
زین توأمان ـ همیشگیِ من! ـ گریز نیست

همواره ما شبیه به هم دوره می‌شویم
با آن شباهتی که در آیینه نیز نیست

«گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود»،
دایم برای تو، که جز اینم عزیز نیست

آرامشی به خشمِ تو دیروز دیده‌ام
امروز با کسی غزلم در ستیز نیست

□

مانند برگ، ریختی و ریختم، ولی
پاییز هم همیشه چنین بر گریز نیست

بی‌بانگِ صور، خوابِ من آشفته گشته است
گوشم دگر به زمزمهٔ رستخیز نیست.

آخرینی که همان همّت اوّل با اوست

دستی از پینه و پایی همه تاوّل با اوست
آخرینی که همان همتِ اول با اوست

به گمان پوست نه، سنباده؛ ولی بی‌تردید
طاقه طاقه دلی از مخمل و مَلمَل با اوست

صورتش بومِ تَرَک‌های کویری ـ اما
رازِ سبزینگیِ سیرتِ جنگل با اوست

حرفِ شبنامهٔ چشمش را تکثیر کنیم
که خبرهایی از آن تب‌زده مشعل با اوست

رنگ از چهرهٔ زنگار پریده ست، که نور
از مُحاق آمده و صافی و صیقل با اوست

□

من که در آینه کاویدم و باور کردم
حلِ لاینحلِ این گُمشده جنگل با اوست

ما به اندازهٔ هم سهم زدریا بُردیم

خوش به حال من و دریا و غروب و خورشید
و چه بی‌ذوق جهانی که مرا با تو ندید

رشته‌ای ـ جنسِ همان رشته که برگردنِ توست ـ
چه سرِ وقت مرا هم به سرِ وعده کشید

نه کف و ماسه، که نایابترین مرجانها
طپش تب زدهٔ نبضِ مرا می‌فهمید

آسمان، روشنی‌اش را همه بر چشم تو داد
مثل خورشید، که خود را به دلِ من بخشید

□

ما به اندازهٔ هم، سَهم زدریا بُردیم
هیچ کس مثلِ تو و من، به تفاهم نرسید

خواستی شعر بخوانم، دهنم شیرین شد
ماه، طعمِ غزلم را ز نگاهِ تو چشید

□

من که حتی بیِ پژواکِ خودم می‌گردم
آخرین زمزمه‌ام را، همهٔ شهر شنید

من عافیت سخت‌ترین تجربه‌هایم

بـا قُلهٔ تـو پنجـه درافکنـده پلنگم
آنگونه که با عرصهٔ دریـاست نهنگم

از چار طرف، عازم فتح توأم ـ آری ـ
بـا گستره‌ات صلح نـدارد دلِ تنگم

پنداشتی آن پای خطر خسته شد؟ اینك
نادیده شتابی که به سر داشت درنگم

□

ای گرگ من، از برّهٔ مغموم! میندیش
هر چند چـراگاه تو افتـاد به چنگم

من عـافیت سخت‌ترین تجـربه‌هـایم
هیهات بر آن سر که نخورده‌ست به سنگم

با این همه بین من و تو، ما و منی نیست
من صافیِ «لِرْد» تو و تو صیقل زنگم

□

زانو زده بر سینهٔ سهرابیم، ای عشق!
زخم تو چه زخمی است کز آن این همه شنگم؟!

•

مباد دیده ببندم به روی زیبایی

من و هنوز همان خـاستگاه افـرایی
من و همیشه، هنوزی چنین تماشایی

زلحظه لحظهٔ تو، چشم بر نخواهم داشت
مـباد دیـده ببنـدم بـه روی زیبـایی

تمامِ هُرمِ گناهت به جانِ من، بنشین!
مـرا مگیـر از این جـذبـهٔ اهـورایی

نبود گندم و شیطان اگر، چه می‌کردیم
من و تو؟ وای از آن سالهای تنهایی!

جنون کجاست که ما بی‌دریغ بخشیدیم
بهشتِ خـویش به دریـوزگانِ دانایی

دیباچه‌های شیدایی

هبوط من نه زسیب و نه گندم است آری
کـدام وسوسـه شایستـه‌تـر زحـوّایی

ولی ببخش اگر آدم خـطا خـواهت
نداشت هیچ به جز حرفهای رؤیایی

مرنج و ساز مرا سرد و بی‌صدا مگذار
بکش به آتشم ای زخمه‌ات نکیسایی

به هر هزاره یکی چون تو، روح بخشیده‌ست
بـه واژه واژهٔ دیباچـه‌هـای شیـدایی

پنج رباعی از دکتر پرویز فروردین

سـاقی قدحی زان می گلرنـگ بیار
زان می که برد ز قلبهـا رنگ بیـار
گر عقـل بود نـام و اگرمستی ننـگ
این نـام ببـر بُتـا و آن ننـگ بیـار

□

آن سو بنگر چو مرده موری، موران
نعشش بدرند و می خورندش آسان
وین سو بنگر که یکدگر زنده خورند
آنان که به ناز، خود بنامنـد انسان!

□

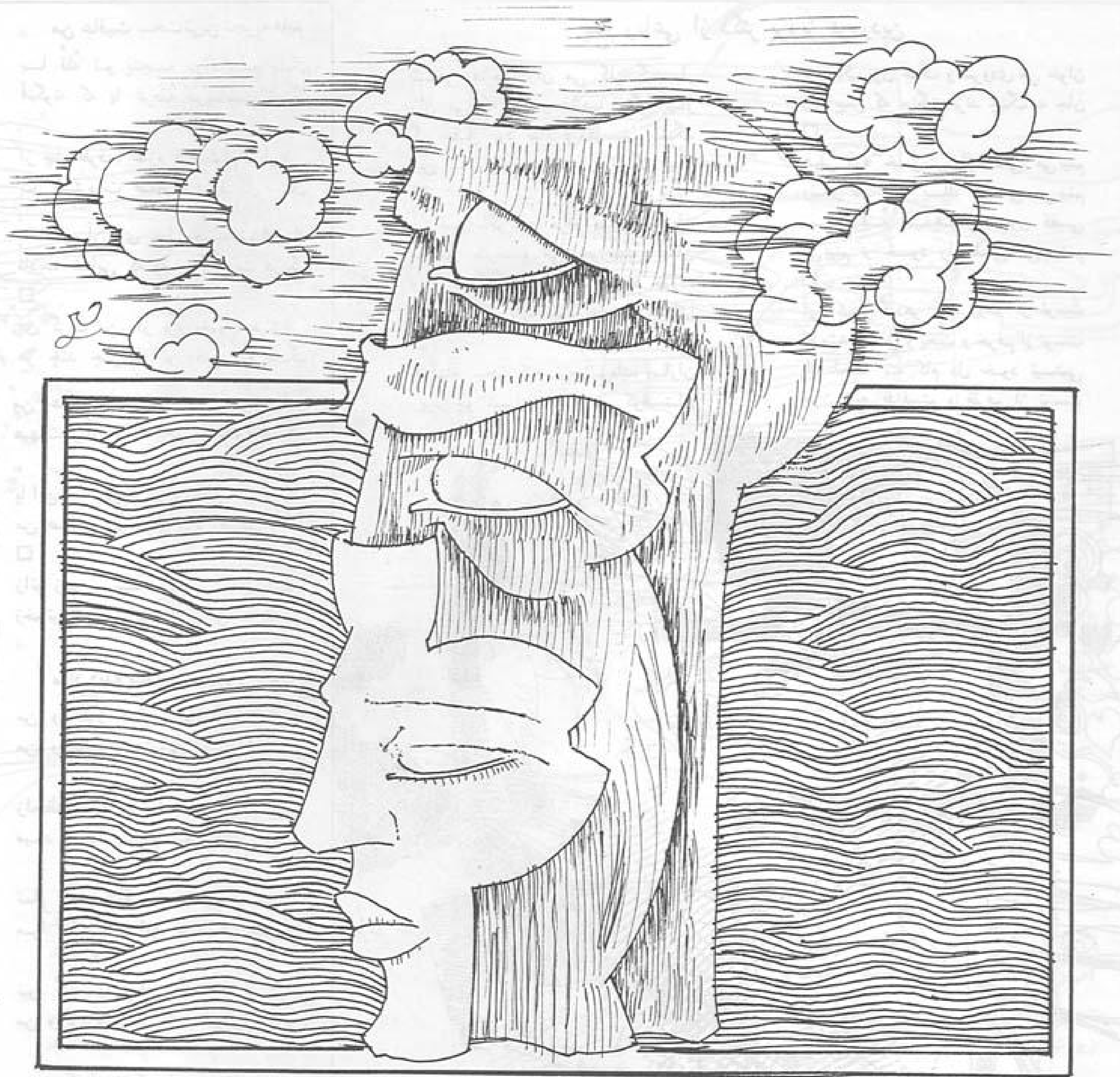
هنگـام سحر کـه نرم نـرمك، بـاران
ریزد چو شـراب ناب بـر کوهسـتـان
بر چنگ بزن چنگ و سرودی می خوان
زان پیش که چنگت بزند چنگ به جان

□

هـر ذرهٔ خـویش از کسی می‌بینم
ونـدر دل هـر یـك هـوسی می‌بینم
سـر کوفتـهٔ صدهـوس درون قفسی
می‌بینم و خـود را قفسی می‌بینم

□

ای کـوزه‌گردهر کـه زرفم از توست
اندیشه و عقل و بحث و حرفم از توست
یك لحظه بـه کام دل خـود نیستمی
چون تابع ظرفستم و ظرفم از توست



● شرحی برکارنامه شورای فرهنگ عمومی (گروه فرهنگ عمومیِ شورایعالی انقلاب فرهنگی) ـ ۶

طرح تقویت وگسترش آزادی‌های اجتماعی وفرهنگی

● جلال رفیع

● (قسمت اول)

□ یکی از موضوعات و مباحث مهمی که بحث و بررسی درباره آن و نیز در صورت امکان، تدوین و تصویب طرح اجرایی راجع به آن، در سال ۶۶، از سوی شورایعالی انقلاب فرهنگی به کمیسیون مورد نظر (شورای فرهنگ عمومیِ شورایعالی انقلاب فرهنگی) محول شد، موضوع آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی و مبحث نقد و انتقاد و راههای تقویت فضای سالم آزادی و نقّادی و چگونگی گسترش چنین فضایی در مراکز رسمی بود. «طرح» مذکور در نوبت قرار گرفت و چون زمان سپری شد، چنین به نظر رسید که فرصت زیادی باقی نمانده و گویا شورایعالی انقلاب فرهنگی اصرار و تاکید دارد که این اندیشه حتی‌المقدور هرچه زودتر جامه عمل پوشیده از عالم ذهن به عالم عین انتقال یابد و به صورت مکتوب و مدون عرضه شود.

اینگونه بود که به منظور تسریع در تدوین مبحث مورد نظر، کمیته پنج نفره‌ای مرکب از رئیس شورای فرهنگ عمومی (وزیر فرهنگ و ارشاد وقت)، اینجانب (عضو و دبیر شورا در سال ۶۶)، معاون فرهنگی وزارت ارشاد (آقای

صباح زنگنه)، مشاور وزیر ارشاد و مدیر کل دفتر پژوهشها و برنامه‌ریزی فرهنگی در آن ایام (آقای محمدجواد فریدزاده) و همچنین یکی از صاحبنظران و مشاوران وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی و سفیر بعدی جمهوری اسلامی ایران در واتیکان (حجت الاسلام والمسلمین مسجد جامعی) تشکیل شد. این کمیته کوچك بیش از یکی دو جلسه مجال پیدا نکرد. بدون رعایت اولویت‌ها و سلسله مراتب عرض می کنم که «!» موشکباران پی در پی تهران (از جمله اصابت یك فروند موشك به محاذات درب اصلی وزارتخانه و آشفته‌تر شدن اوضاع و احوال خانه و دبیرخانه و کتابخانه!) از یك طرف، سایر مسئولیت‌ها و وظایف مقدم و محوّله به اعضای همین کمیته از طرف دیگر و بالاخره آنچه به طبیعت و مقتضای این موضوع مهم و مبهم یعنی آزادی و نقادی و نیز نوع انتظار شورایعالی از طرح اجرایی مورد بحث مربوط می شد از طرف سوم، موجب گردید که جلسه دوم با حضور سه نفر و جلسه سوم با حضور دو نفر و جلسات بعدی، دیگر طبق معمول با حضور همان یکنفر همیشه (که دبیر شورا باشد) ادامه یافت و در واقع ادامه نیافت! معذلك تدوین یك رساله مستقل درباب آزادی از منظر فلسفی آن (توسط برادر ارجمند جناب فریدزاده) و همچنین طرح و شرح نکات و کلیات قابل بحث در این باب را می‌توان در زمرهٔ ثمرات مترتب بر تشکیل آن جلسات قرار داد.

هر چند براساس درك و دریافت ما، در اصل این موضوع و مبحث مهم و خصوصا در فهم دقیق منظور و مقصود اعضای محترم شورایعالی انقلاب فرهنگی از طرح مذکور ابهاماتی وجود داشت، اما به هر حال مجموعه گفتگو و مطالعات، این نتیجه را به دست داد که لااقل در آغاز، نه آن رساله کوتاه و مستقل فلسفی می‌تواند مقصود شورایعالی را تامین کند و نه فعلا امکان عرضه یك مصوبه‌ی به اصطلاح کاربردی و یك متن قانونی اجرایی که سریعا قابلیت اجرا و کاربرد داشته باشد وجود دارد. بنابراین، آنچه حاصل شدنی است و احتمالا مراد اعضای محترم شورایعالی هم در آغاز همان بوده است. نه آن است و نه این، بل امر، بین الامرین. چنین بود که ابتدا مقدمه و پیش‌نویس طرح مذکور نوشته شد، آنگاه مورد حك و اصلاح و جرح و تعدیل قرار گرفت و به صورت «مجموعه‌ای از پیشنهادها و توصیه‌ها در جهت ترسیم دورنمایی برای تدوین طرح تقویت و گسترش آزادی‌های اجتماعی فرهنگی» به شورایعالی تقدیم شد.»[۱]

از آنجا که انتشار تمامی بندها و تبصره‌های «طرح تقویت و گسترش آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی» در این شماره ادبستان میسر نیست، ناگزیر آن را به دو قسمت تقسیم می‌کنیم. دومین قسمت را انشاءالله در شماره آینده مطالعه خواهید کرد. بنابراین ابتدا «عناوین» کلی بحث، آنگاه «مقدمه» و سپس «متن» طرح مورد نظر را (با توجه به تغییرات مختصری که بعدا در آن پدید آمده است) در دو شماره از مجله حاضر به صورت ذیل ملاحظه می‌کنید:

□□□

مجموعه‌ای از پیشنهادها و توصیه‌ها در جهت ترسیم دورنمایی برای تدوین

طرح تقویت و گسترش آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی

فصل اول ـ مقدمه (مبانی)

الف ـ آزادی و اوصاف
ب ـ آزادی و تعارضات»[۲]
یك ـ تعارض «آزادی» با «استقلال و امنیت اجتماعی»
دو ـ تعارض «آزادی» با «سلامت و هدایت نسل جوان»

فصل دوم ـ اهداف

فصل سوم ـ اصول

الف ـ درباب انتقادپذیری
ب ـ درباب انتقاد کردن

فصل چهارم ـ عرصه‌ها

الف ـ رادیو و تلویزیون
ب ـ فیلم و سینما
ج ـ مطبوعات
د ـ کتاب
ه ـ مراکز آموزشی

فصل پنجم «موٌخره»[۳]

الف ـ سوء استفاده کنندگان از آزادی «جنبه‌های منفی آزادی»
ب ـ آزادی در وضعیت مطلوب و موجود

مقدمه

*الف ـ آزادی و اوصاف

«آزادی» نخستین شعاری است که در طلیعه قیام و انقلاب اسلامی ایران در کنار شعار استقلال برزبان مردم ایران جاری شده است. بدون شك واژه «آزادی» در اذهان عموم و در میان صنوف و طبقات مختلف جامعه و حتی در دیدگاه افراد هر طبقه و صنف، معنای واحدی ندارد.

«آزادی» نیز مثل بسیاری از واژه‌های مهم و مبهم دیگر، دستخوش تفاسیر و تعاریف فراوان قرار گرفته است. تعریف دقیق آزادی در مجال اندك میسر نیست اما آنچه می‌توان گفت و آن را قدر مسلم دانست، اینست که هر نوع تفسیر و تبیین از آزادی و هر شیوهٔ عمل و اقدام تحت این پوشش، که (از یکسوی) واقعاً به نفی اصول و ارزشها و موازین اساسی و مسلّم اسلامی منجر شود، یا (از سوی دیگر) قدرت و اختیار انسان را در اظهار نظر و آزادی بیان و قلم به قصد اصلاح و به نحو منطقی و عالمانه و خیرخواهانه سلب کند و امکان مباحثه و مناظرهٔ سالم و غیرخصمانه و رشد دهنده و آگاهی بخش را از میان ببرد و قوا و استعدادات خدادادهٔ انسان را در حصار مصالح کاذب و منافع غیرطبیعی و موانع غیرضروری سیاسی و فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی و امثال آن محصور و محدود کرده و امنیت روحی و معنوی را از صاحبنظران و منتقدان و مصلحان و محققان و عالمان سلب کند، هیچ کدام (نه در آن سوی و نه در اینسوی) بیان کننده و نشان دهنده آزادی حقیقی و اسلامی نخواهد بود.

آنچه مسلم است این است که اصول و وظایف خطیری همچون «امر به معروف و نهی از منکر» و «استماع اقوال و اتباعِ احسن» در هیچ یك از جوامع، خصوصا در جامعه و نظام اسلامی و در میان اهل آگاهی و تعهد، تحقق نخواهد یافت مگر آنکه اصل آزادیِ توأم با آزادگی و شرف و کرامت الهیِ انسان در جامعه محقق شده باشد.

«امر به معروف و نهی از منکر» و همچنین «استماع اقوال و اتباعِ احسن» چگونه می‌تواند ممکن و میسر باشد بدون آنکه به مصداق قاعده «اذن الشیء اذن فی لوازمه»، آزادی اسلامی یعنی همان اصلی که از حریّت ذاتی و فطری انسان ناشی می شود و کلام امام علی بن ابیطالب (... قدجعلك الله حرا) موید آنست، تحقق اجتماعی یافته باشد؟

اسلام پیش از آنکه درباره آزادی داوری کند به کسانی وجوامعی نظر دارد که از آن سخن می گویند. شاید نخست باید دید که چه کسی و چه گروهی در چه وضعیتی از آزادی دفاع می کند؟ آزادی از چه چیز و برای چه کس؟ به این پرسشها در هر زمان البته باید پاسخ داد، اما قدر متیقن اینست که اسلام در محدوده اصول و موازین خویش و با تعریف و دیدگاهی که خود از آزادی دارد، تبادل نظر و تعاطی افکار و مباحثه و مشاوره فردی و اجتماعی و سیاسی را جایز بلکه لازم می‌شمارد و بدان اکیدا توصیه می کند. رساترین و زیباترین سخنان در این باره از امام علی «ع» نقل شده است.

ـ «من استقبل وجوه الاراء عرف مواقع الخطاء» هر کس از آراء گوناگون کمك بگیرد، مواضع خطا و اشتباه و لغزشگاه‌ها را باز می شناسد.

ـ «صواب الرای اجالة الافکار»، رای درست از طریق جولان دادن و درهم آمیختن اندیشه‌ها فراهم می آید.

«اضربوا بعض الری ببعض یتولّد منه الصواب»، آراء مختلف را به یکدیگر بزنید و بهم برآمیزید تا آنچه صواب است متولد شود.

ـ و در همین زمینه است که باز از همان امام «ع» نقل شده است که، «الاستبداد برایك یزلّك و یهوّرك فی المهاوی»، استبداد رای و کمك نگرفتن از نظریات دیگران انسان را می‌لغزاند و در پرتگاه‌ها می افکند.

ـ و «اللجوج لارای‌له»، آدم لجول و مستبد نمی تواند به رأی درست و نظر صحیح دست یابد.

ـ در حدیث دیگر سفارش شده است که، «کونوانقاد الکلام»، همواره نقاد سخن باشید و سره را از ناسره، درست را از نادرست، تفکیك کنید، همواره در برابر آنچه می شنوید نقاد و ارزیاب باشید.

ـ و در جایی دیگر آمده است که، «احبّ اخوانی الیّ من اهدی الیّ عیوبی». بهترین و دوست داشتنی ترین برادرانم آنکسی است که معایب مرا به من هدیه کند. اشکالات کار و کلام را همچون هدیه‌ای به من برساند و بنمایاند.

اینهمه تکیه و تاکید نشانگر آنست که آزادی نقد و انتقاد در روابط انسانها و پرهیز از اینکه دائماً تأییدکننده و ستایشگر گفتار و کردار یکدیگر باشند، کاملاً مورد توجه و عنایت اسلام بوده است. باید گفت از این دیدگاه یکی از علل و ریشه‌های روانی خصلت انتقادناپذیری و مخالفت با آزادی‌های مشروع، وجود روحیه خود برتربینی و تقدیس و تنزیه خویش، چه در روابط فردی و چه درروابط اجتماعی و سیاسی است و به همین دلیل گفته شده است که:

ـ «شرّالناس من یری انه خیرهم» و «احمق الناس من ظنّ انه اعقل الناس». درمناسبات وروابط فردی و اجتماعی انسانها، بدترین و نادانترین اشخاص را در آنجا بجویید که کسی خودش را بهترین و داناترین آدمیان بداند.

و نیز ازهمین رو اسلام همواره تواضع و فروتنی و احساس ناقص بودن و نیاز به دیگران داشتن را به عنوان زمینه وروحیه ویکی از ریشه‌های روانی اعتقاد واقعی به آزادی و تعالی افکار و مشاوره و مباحثه ستوده و گفته است:

ـ «العاقل من اتهم رأیه ولم یثق بکل ماتسوّل له

نفسه». دانا کسی است که (در عین عزت و صلابت و اعتماد به خویش) همواره رأی و نظر خودش را متهم می‌داند و متهم می‌کند به اینکه مبادا نادرست یا ناقص باشد. و لذا چنین نیست که نسبت به همه آنچه نفس وی در نظرش صحیح جلوه می‌دهد اعتماد نشان دهد.

با عنایت به مجموعه آنچه در متون روائی اسلامی وارد شده است و با توجه به موقع و مقام فریضهٔ مهم و اساسی و اجتماعی و سیاسی «امر به معروف و نهی ازمنکر» که قرآن کریم آنرا از لوازم و نتایج ولایت متقابل افراد (اهل ایمان) نسبت به یکدیگر در جامعه ایمانی می‌داند (المومنون والمومنات بعضهم اولیاء بعض یامرون بالمعروف و ینهون عن المنکر) و نیز با درنظر گرفتن اصل لازم الرعایه‌ی «استماع اقوال و اِتباع اَحسن»، می‌توان گفت که اصل اساسی آزادی و آزادگی و حُرّیت ذاتی انسانی در اسلام، پیشاپیش، مسلّم و بدیهی فرض شده وگاه از شدت ظهور ووضوح است که مخفی می‌نماید! «آزادی فطری انسان»، دقیقاً همان انسان که عبد خداوند است، امری محتوم و مقدّر است و تا بدان پایه محترم و معزّز بوده است که در نخستین دوره خلقت انسان، باوجود آگاهی خداوند از قطعیّت ارتکاب گناه (ترک اولی) به وسیله آدم(ع)، باز هم نه قبل و نه بعد از آن، از او سلب نشده و حتی در محیط دیگر (دنیای مادی) با اشکال تازه‌تر و انواع بیشتر ظهور و ادامه یافته است.

ـ بدون تردید، اسلام در باب آزادی و اظهارنظر آزادانه و نقادانه، هم از حیث مفهوم و محتوا حرف و شرط دارد و هم از حیث شکل و شیوه تحقق آن. توصیه مداوم به تبلیغ و دعوت از طرق حکیمانه و مبتنی بر «موعظه حسنه» و سفارشها و یادآوری‌هایی از این قبیل که «قولوا للنّاس احسن ماتحبون ان یقال فیکم»، (بامردم به شیوه یی بهتر از آنچه دوست دارید با خود شما یا درباره شما آن شیوه را داشته باشند، سخن بگوئید و رفتار کنید) همه مؤید اهمیتِ «شکل و شیوه»ی تحقق آزادیِ فردی و اجتماعی و آزادی نقد و نقادی است.

ـ شاید این سخن حکیمانه امیرالمومنین(ع) ناظر به همین شرایط و مربوط به «شکل و شیوه» و همچنین ناظر به محتوا و مفهوم آزادی نیز باشد، آنجا که می‌فرماید:

«من قام بشرائط الحرّیه، اهل للعتق و من قصر عن احکام الحرّیه اعیدالی الرّق». آنکس که به شرایط و موازین و لوازم حرّیت رفتار کند شایسته آزادی است و آنکه در انجام وظایف و مقررات آزادی کوتاهی نماید به بردگی و زبونی بازخواهد گشت.

درهر حال، مقام و موقع آزادی در اسلام به گونه‌ای است که استاد شهید مرتضی مطهری در متن بیانیه سیاسی و افشاگرانه و عالمانه‌ای که پیش از پیروزی انقلاب اسلامی علیه رژیم شاه منتشر نموده است، ضمن بیان این مطلب که، «محرومیت از آزادی و مشارکت در تعیین سرنوشت خود، یکی ازموجبات خشم و نفرت این مردم است... و اگر آزادی و دموکراسی محفوظ می‌ماند ملت ایران امروز در ردیف مترقی‌ترین کشورهای جهان بود...»، نخستین هدف و آرمان انقلاب و نهضت اسلامی ایران را «برچیده شدن دستگاه استبدادی پهلوی و برقراری نظام دموکراسی، **بر طبق موازین اسلامی و رسیدن به آزادی که شرط اصلی رشد و تکامل انسانی و اجتماعی است**، اعم از آزادی بیان، آزادی قلم و آزادی اجتماعات......» اعلام می‌نماید.

■ ب ـ آزادی و تعارضات

تنظیم و تدوین طرحی به منظور تقویت فضای سالم تبادل افکار، گسترش نقد و انتقاد و حمایت از آزادی‌های قانونی، علی القاعده مستلزم آنست که مفاد این «مقدمه» و دیدگاههای مطروحه در آن و ازجمله «مبانی و مباحث آتی به شرح ذیل» مورد توجه کامل و عنایت کافی قرار گیرد:

■ یک، تعارض «آزادی» با «استقلال و امنیت اجتماعی»

ـ در بحث یا فرض تعارض میان آزادی و استقلال و امنیت اجتماعی این نظریه را می‌توان مطرح کرد که آزادی به دلیل عدم آمادگی و سلامت کامل مزاج جامعه، معمولاً به هرج و مرج منجر می‌شود و دولت اگر بخواهد موانع آزادی را رفع کند و تمرکز و تسلط سیاسی نداشته باشد ممکن است اساس حکومت درخطر قرار گیرد.

در این مورد و در مقام توضیح و پاسخگویی باید توجه داشت که:

اولاً ـ نسبت میان آزادی و تقسیم قدرت سیاسی (متمرکز یا توزیع شده) را باید تعیین کرد. تمرکز، در غیر موارد مسلّم و ضروری، خلاف طبیعت بوده و به اصطلاح قَسری است. در جامعه، میزان رأی ملت است. البته درجایی که متعلّقِ امر آنها، امرالناس (نه امرالله) است.

ثانیاً ـ عموم مردم در زمینه معنوی، تعلق خاطر به دین دارند و در حکومت دینی، خود را آزاد می‌بینند. باید دید که آیا مدافعین آزادی بی‌حد و حصر که معمولاً مخالفین حکومت دینی هستند، در جامعه ما واقعاً درچنان موقعیتی قرار دارند که بتوانند اساس نظام و حکومت را از بین ببرند؟ اگر چنین باشد طبیعی است که هیچ عاقلی آزادی با این مفهوم و با این نتیجه را تجویز نمی‌کند. ولی بحث در معنویات است. باید از یکسو به اصطلاح تیپولوژی «مردم» و از سوی دیگر «حریفان» را شناخت. اکثریت مردم به دین و معنویت و حاکمیت دینی و آزادی در حکومت دینی، تعلق خاطر دارند. از سوی دیگر، حریفان و مخالفان، هم محدود و معدوداند و هم زبان و فرهنگشان آنان را محدود کرده و از مردم جدا می‌کند.

ثالثاً ـ باید بخاطر آورد که قوی‌ترین و مستدل‌ترین آثار دینی و فرهنگی ما، در مسیر مقابله با خصم و شبهات و اشکالاتِ مطرح شده از سوی مخالفین و حریفان، پدید آمده است. «اصول فلسفه و روش رئالیسم» در جواب دکتر ارانی و امثال او است. موضوعات مطرح شده در منبرها و سخنرانی‌ها و نوشته‌های استاد شهید مرتضی مطهری غالباً پاسخ مطبوعات و تبلیغات ضد دینی زمان شاه، بوده است. به همین دلیل است که برخی از مواعظ و منبرها امروز در این جهت دارای آن شور و شوق مطلوب و غنا و استحکام مورد انتظار نیست. اساساً شکوفایی فکر، در صحنه‌ی برخورد افکار و آراء بوده که تحقق عینی داشته است. اهل فکر عموماً تا فکرِ مخالف در کار نباشد تحریک و تهییج نمی‌شوند و رشد نمی‌کنند و نتیجتاً ذخائر فرهنگی و علمی استخراج نمی‌شود. چرا فارابی در آثار خود آنهمه بحثهای سیاسی و اجتماعی دارد ولی در آثار ملاصدرا دیده نمی‌شود؟ زیرا در عصر ملاصدرا استبداد محض حاکم بوده است. از علامه طباطبائی که در آثار ایشان (از جمله المیزان) مباحث اجتماعی بسیار مطرح شده است تا شهید مطهری و پس از آنها تاکنون، غالباً به دنبال طرح مباحث اجتماعیِ مخالف و مخالفین است که می‌بینیم علمای اسلام به تکاپو برخاسته به خلق ارزشمندترین آثار توفیق یافته‌اند و در واقع در جمهوری اسلامی نیز به برکت آزادی‌های مشروع و قانونیِ محافظت شده توسط همین نظام دینی و مردمی است که جولان و سیلان افکار و اندیشه‌ها تحقق عینی و صورت خارجی پیدا کرده است.

■ دو ـ تعارض «آزادی» با «سلامت و هدایت نسل جوان»

ـ در این مبحث نیز نظریه‌ای که مطرح می‌شود اینست که گرچه توده مردم، مخاطبِ مخالفینِ نظام نیستند ولی جوانان، مخاطبِ مخالفینِ نظام‌اند و آنان (مخالفین نظام) نسل جوان را زودتر و سریعتر ممکن است جلب کنند. لذا این خطر وجود دارد که مخالفان، ابتدا احساسات جوانان را در اختیار گرفته و سپس افکار آنان را در جهت مخالف شکل و تشکل دهند.

به این نظریه می‌توان اینگونه پاسخ داد که:

اولاً ـ پس از قبول این واقعیت که جوانان در معرض تبلیغات و اندیشه‌ها و آراء مخالفان‌اند، آیا بر این اساس، «درست» است که افراد و اشخاص را (به عنوان مثال) در محوطه و محفظه‌ای به کلی دور از هرگونه میکروب و ویروس قرار داده و رشد دهیم تا سلامت کامل آنها تأمین و تضمین شده باشد؟ سئوال دیگر این است که آیا چنین چیزی اصلاً «ممکن» است؟ در این صورت اگر روزی منفذی باز شد ـ که قطعاً یا احتمالاً چنین می‌شود ـ آیا آنها با اولین نسیم از پای درنخواهند آمد؟ باید پذیرفت و واقعیت هم این است که اصولاً رشد و تکامل، مستلزم وجود تزاحم و تعارض است. (لااقل وجود درجات و حدود و مراتبی از تزاحم و تعارض، طبیعی یا اجتناب ناپذیر بوده و لازمهٔ رشد و تکامل و ورزیدگی و ممارست و تقویت است).

ثانیاً ـ از سوی دیگر آیا می‌توان در دنیای امروز و در عصر ارتباطات سریع و وسیع و گسترش وسائل مختلف و سهل الوصول ارتباطی، اذهان را کاملاً از اندیشه‌های مخالف دور نگاه داشت؟ با رادیوها و انواع وسائلی که علی‌رغم هر منع و مانعی می‌توانند مطالب را به دیگران برسانند و در اقصی نقاط عالم انتشار دهند چگونه باید برخورد کرد؟ اگر کمال می‌خواهیم، در میدان معارضه و جنگ و تزاحم حاصل می‌شود. البته طبعاً ضایعات و تلفاتی هم وجود خواهد داشت اما معدل را باید حساب کرد. آیا به عنوان مثال، این منطق درست است و این کار ممکن است که کسی وسیله نقلیه‌اش را هرگز از خانه به خیابان نیاورد، تا مبادا با وسائل نقلیه دیگر (که با او رقابت و مسابقه یا رودررویی دارند) تصادم نداشته باشد و سلامت و عافیت را بدین طریق برای همیشه تأمین و تضمین کند؟!

ثالثاً ـ تجربه گذشته نشان می‌دهد که سابقاً اگر نگوئیم اغلب، قدر مسلم می‌توانیم بگوئیم عده قابل توجهی از ادیبان و هنرمندان جامعه ما غیر دینی یا ضددینی

بوده‌اند وبه اصطلاح نیروی مذهبی دراین میدان (با توجه به ابزارها و اهرمهای مدرن) واقعاً کم بوده است. امّا براستی با وجود چنین وضعی چگونه شد که امثال استاد شهید مطهری و دکتر شریعتی و... (صرفنظر از وجود اختلاف نظرهای اساسی یا فرعی) توانستند هر کدام به گونه‌ای، با فکر و نثری متناسب، علی‌رغم آنهمه موانع و آنهمه مخالف باز هم انبوه جوانان را به خود و پیام و کلام خود جلب و جذب نمایند و حتی روشنفکران غیر دینی را منزوی کنند؟ بنابراین باید باور داشته باشیم که دین ریشه در باور مردم دارد و از این حیث جای هراس نیست.

رابعاً ـ مخالف، چندان هم به «فکر» متوسل نمی‌شود، بلکه تکیه بر احساسات و مبالغه دارد. همچنین او با تکیه بر بعضی از واقعیات موجود و نتیجه‌گیری‌های مخرب است که عمل می‌کند و البته دامنه تاثیرش هم به اهل فکر محدود نمی‌شود. اما حتی اگر بدین طریق، استفاده از «احساسات» هم در کار باشد، باز ما از این جهت نیز در وضعیت و موضعی قوی‌تر از مخالفان قرار داریم.

ما با استفاده صحیح از روز عاشورا (به عنوان مثال) می‌توانیم آثار بسیاری از کارهای ناروا و نتیجه‌گیری‌های مخرب آنان را از میان ببریم و در این تعارض نیز به شرط حسن عمل و حسن استفاده از قدرت معنوی و فکری و مناسبت‌ها و فرصت‌های انقلاب اسلامی، به عنوان یك ملت مسلمان و متکی بر ذخائر عظیم فرهنگی، برنده شویم، پیروز شویم و به عبارت دیگر پیروزی اجتماعی اندیشه و آرمان خویش را حفظ کنیم.

ادامه دارد

■ پاورقی و توضیحات:

●۱● کلیات و چارچوبه این «طرح»، در شورایعالی محترم انقلاب فرهنگی، ظاهرا ابتدا با استقبال برخی از صاحبنظران مواجه گردید ولی پس از ذکر نظریاتی از قبیل آنکه پیش‌نویس مزبور نمی‌تواند یك مصوبه قانونی قابل اجرا و یك طرح مشخص قابل تصویب به شمار آید و مراد اصلی پیشنهاد دهندگان اولیه‌ی بحث و بررسی در باب «نقد و انتقاد» و همچنین «آزادی‌های قانونی»، این نبوده است که حالا در متن این مسوده ملاحظه می‌شود، طرح مذکور ناگزیر و بدون تقصیر و بطور اجتناب ناپذیر در بایگانی طرحها و پیش‌نویس‌های مشابه یعنی همان فراموشخانه فرهنگی! (که البته در همه جا و از جمله در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و در شورای فرهنگ عمومی نیز وجود داشت و دارد) با احترام تمام به خاك خاموشی و فراموشی سپرده شد! البته روشن است که این جانب این عبارات را به عنوان انتقاد مطرح نمی‌کنم بلکه براساس فهم و درك و ایضا حافظه‌ی آسیب‌پذیر خود به اصطلاح «گزارش کار» می‌دهم. وگرنه می‌دانم که چه بسا بسیاری از ایرادات وارده بر این قبیل طرح‌ها و پیش‌نویس‌ها، واقعا «ایراداتِ وارده» باشد و «حرف حسابِ بدون جواب» باشد. معذالك علاوه بر ضرورت عرضه گزارش، فایده‌ی دیگر هم این است که اگر کسانی پس از این بخواهند در این باب وارد شده و مقدمات لازم برای تدوین یك طرح لازم الاجرا را فراهم آورند سوابق کار را ملاحظه کرده نقاط قوت را برگیرند و نقاط ضعفِ واقعی یا تصوّری را بزدایند.

●۲● «آزادی و تعارضات»، ابتدا تحت عنوان «فصل مبانی»، نه در «مقدمه» بلکه در متن طرح بلافاصله پس از «فصل اهداف» قرار داشت. ولی هم به لحاظ نحوه تنظیم عبارات و هم به اقتضای موضوع بحث، لازم بود که یا در مقدمه و به عنوان دیدگاه، نحوه نگرش، مبانی مورد اعتنا و زاویه دید و امثال آن قرار گیرد و یا به فصل پایانی طرح مذکور (موخره) منتقل شود.

●۳● آنچه در فصل پایانی طرح (موخره) تحت عنوان «سوء استفاده کنندگان از آزادی» و «آزادی در وضعیت مطلوب و موجود» ذکر شده و انشاءالله درآینده ملاحظه خواهید فرمود نیز شاید بتواند به اعتباری همسنخ با مبانی فکری و بینشی، زاویه دید نحوه نگرش و نظایر آن تلقی شده، به فصل مقدمه انتقال یابد. یا برعکس، بحث «آزادی و تعارضات» را از مقدمه جداً کرده به خود منضم نموده و تحت عنوان مستقل و فصل جداگانه‌ای عرضه نماید. به هرحال پاورقی‌های شماره ۲ و ۳ بیشتر به جهات و جوانب شکلی «طرح» مربوط است و اگر خوانندگان ارجمند (علاوه بر مضمون و محتوی که حق اظهار نظرشان در آن مورد البته محفوظ است) در این باب نیز پیشنهادی عرضه کنند مفید و مثمر بوده مزید تشکر خواهد بود.



دربارهٔ یادداشتهای قزوینی

■ دکتر بیژن جهانگیری



محمّدبن عبدالوهاب قزوینی ملقب به «علامه قزوینی» در سال ۱۲۹۴ هجری قمری در تهران متوّلد شد. پدرش از دانشمندان و فضلای عصر خود بود و قبل از اینکه پسرش به سن بلوغ برسد وفات کرد.

مرحوم قزوینی در مدرسهٔ معیر تهران حجره‌ای گرفت و در عداد طلاّب درآمد و پس از مدتی کوتاه در تمام علوم اسلامی از مقدمات صرف و نحو و بیان و لغت ناقفه و اصول و منطق و علوم ادبی، متبّحر و سرآمد شد. بعد در مدرسه آلیانس تهران به آموختن زبان فرانسه مشغول شد. وی از همان ابتدای جوانی بعضی مقالات و مطالب را از مجلات عربی به فارسی ترجمه و منتشر می کرد.

درسال ۱۳۲۲ هجری قمری به اروپا رفت و این سفر ۳۶ سال طول کشید. درطی اقامت اروپا مدتی هم به آلمان رفت و تمام دورهٔ جنگ بین الملل اوّل در برلن بود. از ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۹ میلادی که جنگ دوّم شروع شد در پاریس اقامت داشت. تخصص او تاریخ و فرهنگ ایران و اسلام، ادب فارسی و عربی، تاریخ عمومی بعد از اسلام، لغت و معرفة‌الکتب بود.

مرحوم قزوینی در اواخر سال ۱۹۳۹ میلادی با همسر و تنها فرزند دخترش به تهران آمد و در روز جمعه ششم خرداد ۱۳۲۸ هجری شمسی بدرود زندگی گفت. شخصیت علمی و ادبی مرحوم قزوینی به پایه‌ای رسیده بود که پس از مرگش همگان را وادار به تحسین و تمجید نمود.

در زیر به گزیده‌ای از خطابه‌ها و مقالاتی که به مناسبت فوت قزوینی ایراد و منتشر شد اشاره می‌شود :

ـ ساعت نه و پانزده دقیقه بامداد دهم خرداد (۱۳۲۸) جلسه علنی مجلس شورای ملّی تشکیل و مجلس از فوت مرحوم آقای محمّد قزوینی دانشمند شهیر ابراز تأسف کرد.

ـ به احترام درگذشت علاّمه محمّد قزوینی روز ۸ خرداد تمام دانشکده‌های تابع دانشگاه تهران تعطیل بود.

ـ مرگ استاد بزرگ محمد قزوینی برای عالم فرهنگ و جامعه فرهنگیان یك ضایعه جبران ناپذیر بوده و در ارکان علم و معرفت تزلزلی عظیم انداخته است. (رئیس وقت فرهنگستان ایران)

ـ همهٔ آقایان محترم به خوبی می‌دانند که خضوع و خشوع و تأثر و اندوهی که دربارهٔ محمّد قزوینی و فوت او اظهار می شود از روی کمال خلوص نیّت و صفای عقیدت است و نمی تواند در زمرهٔ تعارفات و خوش آمدگوئی‌هاي عادی که در معاشرت روزانه چاشنی معمول و رایج است محسوب شود... او نه تنها در ایران و مشرق زمین مورد احترام همه بود بلکه درتمام مغرب زمین نیز منکر و مخالف نداشت. (رئیس وقت دانشگاه تهران)

ـ زندگی درخشان فقید دانشور بملازمت تقوی و ترویج مفاخر و مآثر ایران گذشت... خداوند ما را توفیق دهد که قدر دانشمندان با ایمان خود را بشناسیم... (وزیر فرهنگ وقت)

ـ یادبود وفات جانسوز آن مرحوم... مصیبت ادب مفقود... به همان اندازه که مرحوم قزوینی در برخورد با پرفسور براون در ترویج و کسب شهرت و انجام خدمات مهّم ادبی بهره‌مند شد، پرفسور براون هم در تحقیق و تدقیق کارهای ادبی و وزن و قیمت آثار بعدی خویش منتفع شده است... (مرحوم استاد محیط طباطبایی)

ـ هیچکس از منتسبین به اهل علم وتحصیل نیست که از معارف و آثار علاّمهٔ فقید استفاده نکرده باشد... (مرحوم حبیب یغمایی)

ـ ... آفتابی چهره در نقاب خاك کشید که بی اغراق در یکی دو قرن اخیر در فنّ خود نظیر نداشت و بسیار بعید می نماید که تا مدتهای دیگر بزرگواری به آن کمال و فضیلت در مملکت ما پا به وجود بگذارد... (مرحوم استاد عباس اقبال آشتیانی)

ـ پیشوای اهل تحقیق و خداوند ادب
کعبه معنی‌شناسان، قبله دانشوری
سر کشید اندر نقاب خاك، آن دانا سرشت
در جهان فضل بر ملك معانی سروری
زین جهان رستی و پیوستی به عیش جاودان
زانکه همزانوی فردوسی به فردوس اندری

(سه بیت از شعر سروده شده بتوسط استاد فروزانفر)

ـ دریغا که خورشید تابان نشسته
وز آن خاك انده بر ایران نشسته
تو خود زنده جاودانی که نامت
چو دیهیم بر فرق ایران نشسته

(دو بیت از شعر سروده شده توسط استاد لطفعلی صورتگر)

ـ خود گرچه برفت، نام نیکش
در لوح جهان بود مخّلد
پیغمبر علم بود و گردید
از وی سنن ادب مجدّد

(دو بیت از شعر سروده شده توسط استاد جلال‌الدین همایی)

در اینجا یکی از خاطراتی را که دربارهٔ مرحوم قزوینی گفته شده برای آشنائی بیشتر با شخصیت آن مرحوم نقل می‌کنم. دکتر سیاسی رئیس وقت دانشگاه تهران می‌گوید: چند سال پیش برای این که دانشگاه تهران بتواند از این منبع فیاض (مرحوم علامه قزوینی) بیشتر و بهتر کسب نور و معرفت کند لایحه‌ای تقدیم مجلس شورای ملّی گردید تا بدون رعایت مقرّرات موجود، عالیترین رتبهٔ استادی دانشگاه تهران به او داده شود. دراین موقع چند تن از دانشمندان دیگر و عدهٔ کثیری هم از مدعیان فضل و دانش در مجلس اقدام کردند برای این که خودرا مشمول آن قانون قرار دهند و به دنبال محمّد قزوینی وارد دانشگاه شوند. آن مرحوم که از این امر مطلع شد روزی به اتفاق آقای علینقی وزیری به وزارت فرهنگ آمد و با اصرار زیاد از من تقاضا کرد لایحه را از مجلس پس بگیرم زیرا می گفت نمی خواهم به خاطر من دستگاه دانشگاه که تازه نظم وترتیبی پیدا کرده است مختل شود و من موجب ارتکاب این گناه شده باشم.

آثاری که از مرحوم علامه قزوینی به جای مانده: کتابها ـ مقالات و «یادداشتهای» معروف او است.

کتبی که آن مرحوم تصحیح وتحشیه کرد از این قرار است: مرزبان نامه سعدالدین وراوینی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، چهار مقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی، تاریخ جهانگشای جوینی، جلد اوّل لباب الالباب عوفی، دیوان خواجه حافظ شیرازی، شدّالازار، هفت اقلیم رازی و مجمل التّواریخ خوافی.

قزوینی در حاشیهٔ کتبی که مطالعه می کرد (و اگر متعلق به خودش بود) یادداشتهایی می نوشت. بعلاوه در دفترچه‌های مجزایی نکات قابل توجه مطالب علمی را که مطالعه می کرد، یادداشت می‌نمود. یادداشتهای جداگانه‌ای هم در مورد زندگی روزمرهٔ شخصی اش داشت. بجز تحشیهٔ کتاب و دفترچه‌های

یادداشت مستقل. قسمتی از یادداشتهای قزوینی بصورت فیشهای خاصی (بقول خود آن مرحوم «وریقه») جمع آوری شده بود. قزوینی «یادداشتها» را برای انتشار دادن نمی نوشت. «یادداشتها» در واقع مجموعه‌ای از مواد خام فعالیتهای علمی و تحقیقاتی، و نیز شرح گوشه‌هایی از زندگی خصوصی وی بود.

پس از فوت مرحوم قزوینی یادداشتها ازسوی دانشگاه تهران منتشر شد و رئیس وقت دانشگاه مقدمه‌ای بر چاپ اول آن نوشت. در این مقدمه آمده است:

«پس از فوت علامه قزوینی دانشگاه تهران درصدد برآمد که کتابها و یادداشتهای علمی او را به دست بیاورد و از فنا محفوظ بدارد... این یادداشت‌ها را که مجموعه‌ای گرانبها است... با چندین دفتر که مطالب مدوّن و... دربر داشت، دختر علامهٔ فقید از پاریس به خدمت جناب آقای سیدحسن تقی‌زاده ارسال داشت. جناب آقای تقی‌زاده، با علاقهٔ خاصی که به حفظ آثار ادبی عموماً و آثار مرحوم قزوینی، خصوصاً دارند به تصور اینکه این یادداشت‌ها برای فراهم آوردن وسایل طبع و نشر آن‌ها برای ایشان فرستاده شده فوراً درصدد اقدام برآمدند... موجب کمال تأسف است که خانم سوزان قزوینی دختر علامه فقید چندی پس از شروع طبع یادداشت‌ها از نظر خود عدول کرد و به اصرار تمام یادداشت‌ها و جزواتی را که بخدمت جناب آقای تقی‌زاده فرستاده بود پس گرفت و از انتشار آن‌ها جداً ممانعت کرد.»

دکتر سیاسی سپس اینطور ادامه می‌دهد:

«دانشگاه امیدوار است بقیه این قسمت را که تحت طبع است و همچنین سایر یادداشت‌های نفیس علامه فقید را که در اوراق کتابهای او ثبت شده و خوشبختانه به وسیله خریداری در تصرف دانشگاه درآمده است بتدریج منتشر نماید.»

از قرائت مقدمه دکتر سیاسی این ظن ایجاد می‌شود که حساب کتب مرحوم قزوینی با «یادداشتها» جدا بوده است. به این موضوع، بعداً خواهم پرداخت، ولی ظن دیگری که به ذهن متبادر می‌شود نکته‌ای است که به نوشتهٔ دکتر سیاسی مربوط می‌شود: «...سایر یادداشت‌های نفیس علامه فقید را که در اوراق کتابهای او ثبت شده...» پس دو دسته یادداشت به قلم وی وجود داشته: آنها که در حاشیهٔ کتابها بوده و آنها که به صورت فیش‌های مجزّا تهیه شده بوده است. این دستهٔ آخری همانست که دکتر سیاسی متأسف است که چرا دختر مرحوم قزوینی آنها را از دانشگاه پس گرفته است.

در چاپ سوم «یادداشت‌ها» که در سال ۱۳۶۳ توسط انتشارات علمی منتشر شد، آقای ایرج افشار اشاره می‌کند که خوشبختانه همه یادداشت‌های مورد نظر مجدداً در اختیار دانشگاه درآمده است.

در همین چاپ و بعد از مقدمهٔ دکتر سیاسی، مطلب دیگری تحت عنوان «یادی از قزوینی» به قلم تقی‌زاده آورده شده است. در این نوشته ضمن تمجید فراوان از مرحوم قزوینی، ابداً به موضوع حساس مالکیت یادداشت‌ها و اینکه چرا و تحت چه شرایطی توسط دختر مرحوم قزوینی یکبار به تقی‌زاده تحویل شده و بعد پس گرفته شده و نیز به چگونگی تحویل مجدد آن به دانشگاه اشاره‌ای نشده است. البته مکرراً ذکر شده که یادداشت‌ها بسیار مفید و پر از مطالب سودمند و تحقیقات عالمانه است.

قبلاً ذکر کردم که از قول تقی‌زاده گفته شده که او «تصوّر» کرده که یادداشتها را برای «انتشار» در اختیارش گذاشته‌اند. هرچند «تصوّر» بی‌دلیل در این مورد اندکی بعید می‌نماید، امّا بنا را بر باور کردن قضیه گذاشتم تا...

چاپ اول «یادداشت‌های دکتر قاسم غنی» به کوشش دکتر سیروس غنی، در تهران و شش سال پس از چاپ اول لندن توسط انتشارات زوّار در هشت جلد (در سال ۱۳۶۷) منتشر شد. در جلد ششم این مجموعه فصلی به «نامه‌های معاصران به دکتر غنی» اختصاص داده شده و در آن نامه‌ای هم از خانم سوزان قزوینی به زبان فرانسه همراه با ترجمهٔ فارسی آن نقل شده است. مجموعاً ۶۱ نامه منتشر شده و در این میان فقط و استثنائاً در مورد نامهٔ خانم سوزان قزوینی (دختر مرحوم علامه قزوینی) یك پانویس آورده شده که می گوید: طبیعی است که مسئول درستی یا نادرستی مطالب این نامه شخص نویسنده است.

در این نامه چه بوده که موجب چنین تذکری شده است؟ نویسندهٔ نامه تنها دختر مرحوم علامه قزوینی است که مدتی بعد از فوت قزوینی، همراه مادرش به پاریس بازگشت. او در خانه و محضر کسی بزرگ شده بود که از مظاهر سادگی و صداقت و پاکی بوده است. بعلاوه خود مرحوم قزوینی هم بارها صفا وسادگی دخترش را متذکر شده است.

در این جا قسمت‌هایی از نامه مذکور را که یکسال و نیم بعد از فوت مرحوم قزوینی و از پاریس نوشته شده است می‌آورم:

«...وقتی ما (برای آمدن به اروپا) تمام اثاث خانه را جمع‌آوری و مرتب کردیم خانه را به عبدالکریم (مستخدم دکتر غنی در تهران) که بدو اطمینان کامل داشتیم سپردیم، زیرا او خدمت‌ها و محبت‌های بسیار به ما کرده و در هر اوضاع و احوالی که بودیم فداکاری‌ها و ازخود گذشتگی‌های شایان نسبت به ما نشان داده بود و علاوه بر این پدرم همیشه از او راضی بود... آقای تقی‌زاده اندکی پس از مرگ پدرم (خرداد ۱۳۲۸) به منزل ما آمدند و قبل از خرید کتابهای پدرم، خرید یادداشت‌های پدرم را که می گفتند بسیار بیشتر از کتاب‌ها ارزش دارد به ما پیشنهاد کردند. ایشان حاضر بودند که «فی‌المجلس آنها را خریداری کنند و با خود ببرند»... که ما ندادیم... و اعلام کردیم که این نوشته‌ها غیرقابل تقویم به پول است... و گفتیم که حاضریم فقط کتاب‌ها را بفروشیم... ایشان گفتند که کتاب‌ها را به کتابخانه مجلس خواهند فروخت... و بعد سه نفر را برای قیمت گذاری کتابهای پدرم فرستادند... بهرحال از آن روز به بعد، مادیگر ابداً آقای تقی‌زاده را ندیدیم مگر پس از نه(۹) ماه، و آن هم برای اینکه به ما اطلاع دهد که کتابخانه مجلس وجوه لازم برای خرید کتاب‌ها را در اختیار ندارد...!

آن وقت ما دیدیم که دیگر نمی‌توانیم از آقای تقی‌زاده انتظاری داشته باشیم... ما در موضوع کتاب‌ها به آقای دهخدا متوسل شدیم و او یکی از کسانی بود که بیش از هرکس دیگر ما را در هنگامی که از همه وقت افسرده‌تر و تنهاتر بودیم تسلّی دادو دلگرم کرد... او داوطلبانه پولی به ما قرض داد... آقای دهخدا برای فروش کتاب‌ها به دکتر سیاسی مراجعه کرد و او نیز خرید کتاب‌ها را پذیرفت... اما براساس قیمتی که آن سه نفر تعیین کرده بودند... کتاب‌های فارسی و عربی را به اندکی کمتر از چهل هزار تومان خریدند که پس از کسر مالیات و مخارج سی و هشت هزار تومان آن به دست ما رسید... اما کتاب‌های اروپائی را فقط به دو هزار تومان خریدند... ما خوب می‌دانیم که این کتاب‌ها با تمام یادداشت‌هائی که پدرم در آن کرده بود بسیار بیش از این مبلغ ارزش داشت.»

روایتی دیگر هم باید آورده شود تا احیاناً حقی پایمال نگردد. بعد از فوت مرحوم قزوینی استاد عباس اقبال آشتیانی یادنامه‌ای با عنوان «ضایعه عظیم جبران‌ناپذیر» در مجلهٔ یادگار منتشر کرد. در زیر قسمتی از آن نقل می‌شود:

«مرحوم قزوینی حدود یکسال پیش از فوت بیمار شد و اطباء عمل جراحی توصیه کردند. گفت: من از رفتن به مریضخانه و عمل بیمی ندارم و می‌دانم که با سنّ و ضعف مزاج من یك طرف عمل، مُردن و از بستر بیماری برنخاستن است. من از مرگ نمی‌ترسم... اما تمام اضطرابم اینست که اگر مُردَم، بر زن و فرزند من که در تهران هیچکس را ندارند و بمقتضای تربیت اروپائی نمی‌توانند در این شهر، بی‌یارو یاور زندگی کنند، بعد از من چه خواهد گذشت بخصوص که مبلغی به بانك رهنی مقروضم و اگر من بمیرم بانك فوراً خانه مسکونی مرا در وجه طلب خود ضبط خواهد کرد و زن و دخترم بی‌خانمان و سرگردان خواهند ماند.»

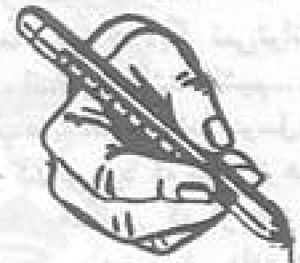
استاد اقبال سپس می‌نویسد:

«در فکر چاره برآمدم و به پاره‌ای مقامات مستطیع مؤثر توسّل جستم که حاصلی نداد. تا آنکه آقای تقی‌زاده از قضیه اطلاع پیدا کردند و دقیقه‌ای از پای ننشستند تا از چند نفر صاحب همت مبلغی بعنوان حق الزحمه کتابی که مرحوم قزوینی برای چاپ حاضر کند جمع نمودند و خانه آن مرحوم را از گرو بانك بیرون آوردند.»

و به راستی که:

جهان پیر است و بی‌بنیاد از این فرهادکُش فریاد
که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم.

درسهایی درباره داستان‌نویسی (۸)



نویسندهٔ کم‌حوصله، خیلی زود مأیوس می‌شود

لئونارد بیشاپ
ترجمهٔ محسن سلیمانی



۱۳۳. بیان قالبی

تنها هنگام صحبت شخصیتها می‌توان از بیان قالبی (کلیشه‌ای) استفاده کرد: «به زور چشمهایم را باور می‌کردم»، «به خانه که رسیدم مثل موش آب کشیده شده بودم» و «خوراك مرغ به این خوشمزگی نوبر است». اما بیان قالبی، شکلهای دیگر نثر مثل نثر روایی، توصیفی، معارفه‌ای و مستند را خراب می‌کند.

بیان قالبی، عبارت، جمله یا سخن کوتاهی است که روزگاری تازگی داشته است ولی در اثر کثرت استعمال بی‌ارزش شده است.

بیان قالبی از سه بخش اساسیِ زبان سرچشمه می‌گیرد: اصطلاحات: که شکلی از بیان صنف، طبقهٔ اجتماعی یا قومی خاص است: «احساس می‌کرد سر دماغ است» و «نمی‌خواست زندگی سگی بکند».

عبارات مبتذل: عباراتی است که مردم دائماً به کار می‌برند: «عیالِ مربوطهٔ آن آقاست»، «رفته بیِ زانوا» و «هر دو یك روح‌اند اندر دو بدن».

عبارات زبان بیگانه:[1] «یك کار فرس‌ماژور (وضعیت غیر منتظره) پیش آمد، رفتند» و «ریموت کنترلش (وسیلهٔ کنترل از راهِ دور) را زدم ولی کار نکرد».

بیانِ قالبی، نشانگرِ شلختگی نثر است. و باز مشخص می‌کند که نویسنده بهای لازم را به صحنه نداده و سعی نکرده است آن را با نثری دقیق و نوپردازیهایِ تصویری، به نحوی نمایشی ارائه دهد. اغلب تندنویسی و بی‌توجهی به زبانِ فنی، منجر به بیانِ قالبی می‌شود.

اگر خواننده بتواند (به دلیل آشنایی با زبان نویسنده) جملهٔ نویسنده را تمام کند، نویسنده تأثیر جدیدی ایجاد نکرده است، بلکه صرفاً چیزی به خواننده یادآوری کرده که وی می‌داند و باز استفاده از بیان قالبی، مطالعهٔ کمِ نویسنده را می‌رساند. و نشان می‌دهد که وی با میراث متنوع زبان و عباراتی که قبلاً دیگران به کار برده‌اند، آشنا نیست و میل ندارد نثری پدید آورد که برگرفته از میراثِ متنوع زبان ـ که استفادهٔ چندانی هم از آنها نشده ـ است.

۱۳۴. عمل داستانی (آکسیون)

نویسنده باید صحنه‌های حوادث را به نحوی بنویسد که خواننده احساس کند رفتار شخصیتها رفتاری مطابق با زندگی واقعی است. اما همهٔ اتفاقات صحنهٔ دعوا، تعقیب و گریز، شکار و جنگ را نمی‌توان در داستان آورد. در غیر این صورت صحنه زیر بار سنگین خودش، کُند پیش می‌رود و فرو می‌ریزد. نویسنده فقط جزئیاتی را انتخاب می‌کند و در داستان می‌آورد که حادثه را تصویر و خواننده را در پر کردن جاهای خالی حادثه راهنمایی کند. با این کار خواننده احساس می‌کند حادثه کاملا واقعی است.

مثال: شعله‌های آتش با انفجار، از پنجرهٔ بسته بیرون زد. بچه‌ای به گریه افتاد. مادرش داد زد: «کمك!»

لازم نیست نویسنده تکه شیشه‌هایی را که در هوا چرخ می‌خورد، رنگهایی را که روی چارچوب پنجره پف کرده است و گرمای شدید را وصف کند. و باز لزومی ندارد توضیح دهد که کودك می‌ترسد. و مادرش

وحشت کرده است و نمی تواند بچه اش را نجات دهد. تجربه و تخیلِ خواننده خود، جاهای خالی را پر خواهد کرد.

و باز نباید نویسنده در اتاق مشتعل حرکت حوادث را متوقف کند تا تخت، دراور، اسباب بازی ها، رنگ دیوارها و طرحِ فرش را توصیف کند. این جزئیات از شدت و جدت اوجگیری داستانی که نویسنده می خواهد خلق کند می کاهد. به همین دلیل باید هنگام توصیفِ حرکتِ پرشتاب حوادث، جزئیات را حذف کرد.

مثال: بچه تِلیی نزدیک تکه ای از فرشِ مشتعل افتاد. مادرش او را چسبید و از زمین کند. وقتی به طرفِ در بسته هجوم می برد اسباب بازی ها زیر پاهایش له شدند. زن از میانِ صدای جلزجلز شعله های آتش، صدای جیغ آژیری را شنید. در حالی که روی چوبهای بلوط ایستاده بود و نفس نفس می زد، التماس کنان گفت: «کمک! خدایا، زود باشید!»

عمل داستانی حادثه ای است که عمداً مجزا می شود و در کانونِ توجه دقیق قرار می گیرد. زبان نیز باید واضح و دقیق باشد. در این حالت جایِ چندانی برایِ تصویر پردازی نیست و فرصت بسیار کمی برایِ درون نگری یا بیان افکار و توضیحات عالمانه وجود دارد. خواننده نیز با تجربیات و تخیلی شبیه تجربیات و تخیل نویسنده به وسطِ صحنه می آید و جای خالی تمام آن توضیحات احساسی یاذهنی را که نویسنده برای حفظ سرعت داستان، از داستانِ خود حذف کرده، پر می کند.

۱۳۵. زاویهٔ دید چند لایهٔ اول شخص

رمان زاویه دید چند لایهٔ اول شخص به نویسنده امکان می دهد تا مهارت خود را در زمینهٔ گفتگونویسی، روایت اول شخص، ارائه طرح پیچیده و افشای ادراک تیپهای مختلف نشان دهد. اما نویسنده باید با دقت و ماهرانه از این شیوه استفاده کند، در غیر این صورت زاویهٔ دید، بر داستان تحمیل یا احتمالاً خواننده گیج خواهد شد.

داستان و طرح: وصیتنامهٔ مردی ثروتمند را خانواده اش می خواند. مرد برای هریک از چهار فرزندش یک چهارم نقشهٔ گنجی پنجاه میلیون دلاری را به ارث گذاشته است. اما اگر آنها باهم به دنبالِ گنج نگردند، به این پول گزاف دست نخواهند یافت. خط طرح داستان، به نحوهٔ جستجوی آنها می پردازد.

در اینجا نویسنده از زاویه دید اول شخص استفاده می کند اما برای بازگویی داستانِ هریک از برادرها، فصول و صحنه ها را تغییر می دهد. آنها هرکدام داستان فعالیتهای خود، اتفاقاتی را که رخ می دهد و داستان اتحاد، دشمنیها، حرص، شجاعت، وفاداری، خیانت، جاه طلبی و رفتار خشونت آمیز خود راتعریف می کنند و زاویه دیدهای داستان دائماً تغییر می کند.

این شکل از رمان نویسی مشکل است ولی اگر نویسنده از عهدهٔ نوشتن آن برآید، داستانی جذاب خلق کرده است. هنگامی که نویسنده داستان را از زاویه دید یکی از شخصیتها روایت می کند، برخی یا همهٔ شخصیتهای اصلی دیگر، بایددر صحنه حضور داشته باشند. اما نویسنده طرح، روابط و حوادث داستان را از دید همین شخصیت ارائه می دهد. و سپس داستان را از زاویه دید شخصیت دیگر بازگو می کند ولی همان طرح و روابط را البته نه به شکل دفعهٔ قبل، به نمایش می گذارد. بدین معنی که داستان را این بار کسی که معیارها، اصول اخلاقی، احساسات و تمایلات متفاوتی دارد روایت می کند. و سپس نویسنده زاویه دید برادر سوم را با همان وضعیت و روابط می کاود. اما خواننده به اختلافهایی پی می برد که حتی خود شخصیتها از آن مطلع نیستند. در این حالت **خواننده بیش از شخصیتها می داند.** اگرچه هنوز اطلاعات نویسنده بیش از اوست. و باز خواننده نمی داند که نویسنده طرح داستان را چگونه پی ریزی خواهد کرد.

علاوه بر داستان اصلی شخصیتهای منفرد، ایشان داستانهایی فرعی و مربوط به خود نیز دارند. بدین معنی که هر برادر جدا از داستانی که به نقشه و گنج مربوط می شود، داستانی خصوصی هم دارد. و این داستانها نیز متقابلاً خواننده را با زندگی و منافع شخصیتهای دیگر و داستانهای ثالثی آشنا می کند.

بنابراین می توان رمان را صرفاً روی زندگی چهار نفر متمرکز کرد و **رمانی کوتاه** نوشت. و یا **رمانهایی دنباله دار** و گسترده نوشت که زندگی چهار نفر را که درگیر حوادث بی شمار و در مدت زمانی طولانی از تاریخ هستند، در بر می گیرد.

۱۳۶. تکمیل صحنه هایی که نوشتنشان غیر ممکن است

هنگامی باید با سرسختی صحنه ای را کامل کنید که کاملاً مطمئن شوید نمی توانید آن را بنویسید. اگر نویسنده فقط مهارتهای شناخته شده اش را به کار گیرد، در حقیقت صرفاً از آنچه می داند استفاده کرده است، اما این به هیچ وجه کافی نیست. چرا که نویسنده با تکمیل صحنه هایی که نوشتنشان غیر ممکن است چیزهای بیشتری می آموزد.

نویسنده ها مدتها قبل از اینکه دست به قلم ببرند، باخواندن کتابهای مختلف به طور ناخودآگاه صدها فن داستان نویسی را می آموزند.

اما نویسنده باید برای کشف شیوه ها و مصالح بیشتر و درون نگری ها، شکلها، ادراکها، فنون و اشراقهای جدید، دائم بنویسد. در حقیقت نمی توان با استفادهٔ دقیق از محفوظات اتفاقی، چنین چیزهایی را کشف کرد. نویسنده نمی داند که چه می داند. به همین دلیل باید حتماً به صحنه ای نیز که پرداختنش مشکل است ولی کمک می کند تا وی نقب عمیقی به درون خویش بزند و آنچه را که می داند کشف کند، بپردازد. در این حالت او نه تنها صحنه را کامل می کند، بلکه مهارتهای جدیدی بر مهارتهای نویسندگی اش اضافه می کند.

در واقع نویسنده با نقابها سروکار دارد ودائم نقابِ مصالح و دانشهایش را پس می زند. در پس نقاب او، نقاب دیگری است و در پس این نقاب نیز نقاب بعدی. شاید اگر نویسنده، همهٔ نقابهایی که به چهرهٔ دانستنیها، درون نگری ها و مکاشفه هایش خورده است، پس بزند، بتواند خویشتن نگری کند.

در حقیقت وقتی شما یکی از شیوه های صحنه پردازی احتمالی را تجربه می کنید و می فهمید که این شیوه کارایی ندارد، براثر تداعی معانی به شیوه های احتمالی دیگر پی می برید. و اینک باید صحنه را دوباره با سرعت و زاویه دیدی متفاوت، شگرد نویسنده ای دیگر و درون نگری تازه ای که از آن چشمپوشی کرده بودید، شروع کنید. این شیوه های احتمالی که در عمق وجودتان کشف کرده اید، راه حل پرداخت صحنه ای است که نوشتنش غیرممکن می نمود. به علاوه این برگه ورود به کلاسی است که شما نه تنها دانش آموز بلکه معلم آن هم هستید.

نویسندهٔ کم حوصله، راحت طلب است و خیلی زود مأیوس می شود. اگر از همهٔ دانشهایش استفاده کرده باشد، فقط ترتیب آنها را عوض و دائم آنها را تکرار می کند. اما نویسندهٔ با حوصله در عمق وجودش فرو می رود تا آنچه را که لازم دارد بیابد، و بعد با مصالح وفنون جدیدی بیرون می آید در واقع او از خودش یاد می گیرد.

۱۳۷. آماده سازی دوگانه

با آماده سازی دوگانه در یک صحنه، ضمن رعایت اختصار، سرعت داستان را نیز بیشتر می کنیم. نویسنده برای آماده سازی دوگانه، از ساختار دو **زاویه دیدی** استفاده می کند.

صحنه: قاتلی جوان را به زندان می برند. پدر او رئیس زندان است. پدر وپسر از هم متنفرند. پدر در دیدار با پسرش، فقط دستورالعمل ها را به او ابلاغ و قاتل جوان سکوت می کند.

نویسنده برای آماده سازی خواننده برایِ صحنهٔ بعد، دستورالعمل های رئیس زندان را قطع می کند و با استفاده از زاویه دید پسر، لحظاتی به ذهن او رسوخ می کند.

مثال: «... و با کوچکترین سرپیچی از قوانین، یک ماه می روی زندان انفرادی...» جونی وانمود می کرد که دارد گوش می کند، اما عذاب می کشید. آیا ترزا نامه ای رمزی برای او می فرستاد تا به کمک آن سیستم فاضلاب مرکزی را پیدا کند؟ صدای پدرش ملال آور بود. جونی تظاهر به اطاعت کرد. ترزا قسم خورده بود نامه را می فرستد. اما اگر نمی فرستاد دیگر هرگز نمی توانست پا بیرون بگذارد.

نویسنده آماده سازی را آنقدر ادامه می دهد تا با تأکید بر نقشهٔ آیندهٔ جونی، آن را تشریح کند: جونی می خواهد به زودی فرار کند.

مثال (آماده سازی از زاویه دید پدر): قبل از اینکه پسرش از اتاق بیرون برود. تلفن روی میز زنگ می زند. رئیس زندان تلفن را برمی دارد و با سر به پسرش اشاره می کند و می گوید: «مادرت است. می توانی یک دقیقه با او صحبت کنی.» وقتی جونی با مادرش صحبت می کرد، رئیس زندان دستش را روی

رسید انگشتر الماس چهار قیراطی که به تازگی برای معشوقه‌اش خریده بود گذاشت. به صورت صافِ پسرش نگاه کرد. اگر پسرش بویی از قضیه می‌برد، به مادرش می‌گفت. رسید را مچاله کرد. می‌توانست این کثافت را ترغیب به فرار کند وبعد با گلوله اورا از پای درآورد. به پسرش که داشت حرف می‌زد نیشخند زد.

و به این ترتیب دیگر نیاز به صحنه‌هایی مجزا برای طرحریزی نقشهٔ فرار احتمالی پسر یا تشریح نقشهٔ پدر برای راحت شدن از شر پسر، نیست. بلکه نویسنده وقتی به این صحنه‌ها می‌رسد، حادثه را شروع می‌کند، خواننده نیز قبلاً برای پذیرش آن آماده شده است. ر آماده سازی دوگانهٔ، صحنه‌ها را پی‌ریزی کرده است. مصالحی همچون نقشهٔ فرار و قتل پسر نیز چون جزئی از داستان هستند، افشا نمی‌شوند.

۱۳۸. حقایق عاطفی در برابر حقایق عینی

اگر حقایق محض را به نحوی منظم در کنار یکدیگر بگذاریم صحنه، محیط و پسزمینهٔ تاریخی اثر به وجود می‌آید. ولی حقایق عاطفی و شخصی، واقعیتهای عینی را برای ما باور کردنی می‌کنند.

مثال (حقایق محض و عینی): الجزایر در شمال افریقاست. اهالی این کشور از ریشهٔ بربر و عرب هستند. / سربازان یونانی کلاهخودهای مفرغی به سر داشتند و کاکل کلاهخودها از موی یال اسب بود. / در کینکاردن آن فرثِ اسکاتلند، پل متحرکی هست که احتیاج به تعمیر دارد.

مثال (حقایق عاطفی و شخصی): از پرتقالهای الجزایری بدش می‌آمد. / کلاهخود سربازی مفرغی گوشهایش را اذیت می‌کرد. / آگی زیر پل متحرک قدیمی ایستاده بود و دید که چگونه باز می‌شود. و دوید؛ می‌ترسید پل، رویش بیفتد.

وقتی نویسنده می‌گذارد شخصیتها زندگیشان را در صحنه‌ای واقعی به نمایش بگذارند، روند قانع کردن خواننده آغاز می‌شود. و وقتی حقایقِ محض (که با دقت در داستان جا افتاده) جزئی از زندگی شخصیتها می‌شوند، تبدیل به حقایقی عاطفی می‌شوند. اما لزومی ندارد حقایق عاطفی را جداگانه بخوانیم و ببینیم چه واکنش احساسی در برابر آن داریم. ممکن است حقایق عاطفی جزو لاینفک صحنه شوند.

مثال: پیرزن دستی به دستهٔ صندلی کشید و به عکس شوهر متوفایش لبخند زد و گفت: «دلم واقعاً برایت تنگ شده، سام.»

صندلی جنبنده و عکس، حقایق محض هستند ولی به محض اینکه زن دستی به صندلی می‌کشد و با عکس صحبت می‌کند، تبدیل به حقایق عاطفی می‌شوند.

شخصیت داستان از هر حقیقتی استفاده کند، آن حقیقت بدل به حقیقتی شخصی، عاطفی می‌شود. می‌توان در صحنه‌های جنگ، چروك، اثر انگشت‌ها و لکه‌های مشروب روی نقشه‌های جنگی را تصویر کرد. و گذاشت تا قهرمان زن رمانس گوتیك، در اثر استشمام بوی فرشهای شرقی پراز خاك، عطسه کند.

حقیقت عینی و محض: غروب خورشید مثل پرهای طاووسی می‌ماند که برآن طرف قلهٔ کوه می‌لغزید.

حقیقت عاطفی و شخصی: از غروب شگفت‌انگیز خورشید که مثل پرهای طاووسی برآن طرف قلهٔ کوه می‌لغزید، دهانش باز ماند.

احساس، حقایق بی‌جان و خنثی را زنده و شورانگیز می‌کند.

۱۳۹. شخصیت اصلی، تغییر می‌کند

همان طور که در رمان فصول اصلی داریم و در هر یك از آنها یك بحران، جهت داستان را تغییر می‌دهد، شخصیت اصلی نیز تغییر می‌کند.

شخصیتها نباید در اول و آخر داستان یا رمان یك جور باشند. اگر هویت درونی شخصیت تغییر نکند، یا شخصیت ارزشی نداشته تا درباره‌اش داستان بنویسیم یا نویسنده از «حوادثِ» خط طرح استفادهٔ مؤثری نکرده است. بنابراین **شخصیت اصلی باید تغییر کند.**

مثال: یك کارگر ساده ساختمانی عشق شدیدی به پیمانکار شدن دارد. الف) به هدفش می‌رسد. ب) به هدفش نمی‌رسد.

الف) اگر به هدفش برسد، موانعی را که از سرراهش برمی‌دارد، شخصیت درونی‌اش را تغییر می‌دهد. مثلا شك دارد ولی صاحب یقین می‌شود؛ بزدل است اما متکبر و یا مردّد است اما امیدوار می‌شود.

ب) اگر به هدفش نرسد، باید حوادث و ضعفهای درونی‌اش که باعث شکستش شده، شخصیتش را تغییر دهد. یعنی از عشق به تنفر برسد یا امیدوار است ولی بدبخت شود.

وقتی شخصیت اصلی تغییر می‌کند، جهت داستان او نیز عوض می‌شود. و وقتی خط داستانی شخصیتِ اصلی عوض شد، کل خط داستانی نیز تغییر می‌کند. اگر چیزی در داستان تغییر نکند، داستان بی‌تحرك و ساکن است. اما تغییرات مشخص شخصیت به معنی وجود کشش نمایشی و تحرك در داستان، و داستان متغیر نیز داستانی جذاب و پیچیده است.

تا شخصیت مکاشفهٔ درونی عجیبی نکند، تغییر نمی‌کند. و باز حادثه‌ای بحرانی باعث این مکاشفهٔ عجیب می‌شود. وقتی این حادثه ـ که شخصیت را تغییر می‌دهد ـ اتفاق می‌افتد، دیگر خط داستانی در مسیر قبلی پیش نمی‌رود. بنابراین داستان نیز باید در اثر تغییر شخصیت اصلی، تغییر کند.

مثال: پسری که کور مادرزاد است، درمیان جامعهٔ نابینایان بزرگ می‌شود. ده سال بعد والدینش مجبور می‌شوند به شهر بروند، و ناگهان پسر تغییر می‌کند. چرا که می‌فهمد با بچه‌های دیگر فرق دارد و نابیناست. به همین دلیل باید مسیر زندگی و داستان او نیز تغییر کند.

۱۴۰. سه خط اصلی داستانی

همهٔ داستانها براساس سه خط اصلی داستانی نوشته می‌شوند، اما هر کدام از این سه خط گنجایش فنون وساختارهای مختلف داستان نویسی را دارند. به علاوه به راحتی می‌توان آنها را از هم تشخیص داد: انسان برضد خودش، انسان برضد انسان و انسان برضد طبیعت.

انسان برضد خودش: دراین نوع خط داستانی، مشکل اساسی جسمی، عاطفی یا ذهنی شخصیت اصلی باعث می‌شود تا وی نتواند خوشبخت یا موفق شود و یا به محبوب / محبوبه‌اش برسد: مثلا شخصیت، بیماری کودك آزاری دارد یا از آتش زدن کلیساها لذت می‌برد.

مثال: مردی نقشه‌ای می‌خرد تا گنج دزدان دریایی را که در جایی از سواحل گولد آفریقا دفن شده است پیدا کند. مرد با اینکه می‌داند زنش در تلاش است تا او را بکشد، وممکن است گنجی در کار نباشد، همسرش رانیز همراه خود می‌برد.

انسان بر ضد انسان: دراین حالت انسان درگیر با عشق نافرجام، دشمن، ازدواج مصیبت‌زا، کارفرمای ظالم، دیکتاتور یا درحال فرار از دست آدمکشی دیوانه است.

مثال: دو برادر و یك خواهر در کشوری که دیکتاتور دیوانه‌ای برآن حکومت می‌کند زندگی می‌کنند. آنها برای عوض کردن سرنوشتشان، از این کشور می‌گریزند. و برای نجات مردم ستمدیده‌شان سلاح می‌خرند و ارتش تشکیل می‌دهند.

انسان بر ضد طبیعت: دراین نوع داستان انسان درگیر با توفان، زلزله، طاعون، خشکسالی، حیوانات وحشی یا تصادم ناگهانی زمین با ستاره‌ها یا سیاره‌هاست.

مثال: بیماری عجیب و کشنده‌ای در میان مردم بومی قبیله‌ای گمنام در افریقا شایع شده است. هیأتی مذهبی ـ پزشکی به آن منطقه اعزام می‌شود تا به آنها تا زمانی که سرمی کشف شود و آنها در برابر بیماری مصونیت پیدا کنند، کمك کنند.

داستان کلیِ تك‌تك رمانهای بالا، گنجایش کافی برای ترکیب با دو طرح دیگر را دارد. اگر نویسنده دو یا هر سهٔ آنها را با هم ترکیب کند، دیگر هیچگاه در ایجاد رابطه‌ها و خلق وضعیتهای داستانی در نمی‌ماند. به علاوه می‌تواند از همهٔ شگردها و فنون داستان‌نویسی نیز استفاده کند.

اگر نویسنده از دو داستان کلی بالا (انسان برضد انسان و انسان بر ضد طبیعت) استفاده کند، باید آنها را به تناوب به کار بگیرد؛ طوری که هربار یکی از آنها در داستان برجسته‌تر شود.

مثال: دو برادر و یك خواهر هنگام فرار از دستِ قوای دولتی، با حیواناتی وحشی رودررو می‌شوند. آنها از راه دریا فرار می‌کنند و به خانواده‌ای که به

جستجوی گنج مخفی آمده اند می پیوندند. و بعد هنگام مواجهه با توفان در دریا یکی از برادرها عاشق زنِ جویندهٔ گنج می شود. آنها می فهمند که در محلِ گنج مخفی، بیماری عجیبی شایع شده است. به ساحل می‌روند و به هیأتی مذهبی ـ پزشکی برمی‌خورند. هیأت از آنها می‌خواهد تا به کمك هم بومیها را در برابر بیماریشان واکسینه کنند. جویندهٔ گنج برای اینکه همسرش از برادری که عاشقِ اوست دور باشد، با خانواده‌اش همراه هیأت پزشکی می‌رود، اما خواهر و دو برادر به جستجوی گنج مخفی می‌روند.

نویسنده ابتدا داستان «انسان بر ضدِ انسان» و سپس داستان «انسان بر ضدطبیعت» را در طرح داستان برجسته می‌کند تا با کمك عنصر طبیعت کاری کند که شخصیتها همواره با حوادث درگیر باشند. و بعد مجدداً به داستان «انسان علیه انسان» می‌پردازد تا تأثیر فشار روحی و خطرها را بر روی افراد و روابط آنها نشان دهد.

و باز اگر نویسنده هر سه داستان کلی را با هم بیامیزد و به کار گیرد، باید متناوباً هر بار از یکی از آنها به عنوان داستانِ اصلی و از دوتای دیگر به عنوانِ داستانهایِ فرعی استفاده کند. بدین معنی که باید هر بار که خط داستانی حاکم بر رمان به نقطهٔ پایانی خود رسید، یکی از دو خط داستانی و فرعی دیگر، جایِ آن را بگیرد و داستان اصلی شود.

مثال: جویندهٔ گنج آدم ترسویی است اما سعی می‌کند شجاع باشد. زنش نیز آدم سرد مزاجی است که تلاش می‌کند بر ناتوانی‌اش در عشق‌ورزی فائق آید. یکی از برادرها حریص و عاشق پیشه است و قصد دارد گنج را بدزدد. برادر دیگر وطن‌پرستی افراطی است که آرزو دارد دیکتاتور بعدی شود... پسر جویندهٔ گنج نیز بسیار چاق است و نمی‌تواند جلویِ پرخوری‌اش را بگیرد.

اگر نویسنده از هر سه خط داستانی در رمانش استفاده کند و هر بار یك در میان «طرحِ شخصیت»، سلسله مصایب طبیعی و طرح «روابط توأم با درگیری اشخاص» را به کار گیرد، دیگر نباید نگران به دست آوردنِ مصالح کافی برای مطالعهٔ طبیعت انسانی و خلق موقعیتها باشد.

شیری را مجبور کنید دائم در تعقیب توله‌سگی دستاموز که تنگی نفس دارد باشد، و بعد خواهید دید که فقط بی‌سوادها رمان شما را نمی‌خوانند.

۱۴۱. نقایص رمانتان را توجیه نکنید

وقتی نویسنده‌ای که اثری منتشر نکرده، رمان خود را پس از تکمیل، بازنویسی می‌کند، به نحوی عجیب سرکش می‌شود واز تصحیح نقایصی که مربوط به سه نوع از عناصر داستانی است و در پیشنویسی همهٔ رمانها وجود دارد سرباز می‌زند.

۱. محتوایی که نویسنده به جای اینکه آن را در صحنه‌ای تصویر کند، در گفتگو آورده است.

۲. صحنه‌های طولانی که یك تأثیر یا نکته نمایشی بیشتر ندارند و می‌توان آنها را از طریق روایت یا گفتگو تعریف کرد و

۳. درون‌نگری‌های طولانی که توأم با بحث و جدل است

نویسنده در ابتدا با بی‌رحمی و بی‌طرفی کامل شروع به حك و اصلاح متن داستانش می‌کند. چون در ابتدا ـ اگرچه با اکراه ـ دوست دارد داستانش را حك و اصلاح کند. اما وقتی به ارزیابی نکات اصلاحی ادامه می‌دهد، کم‌کم نسبت به جرح و تعدیل آن بی‌میل، و بعد ملاحظه کار می‌شود و شروع به توجیه نقایص اثرش می‌کند. اولین و دم‌دست‌ترین «توجیه درست» این است که بگوید:

«شاید دارم با معیارهای فنی‌یی که بر اثرم تحمیل می‌کنم مته به خشخاش می‌گذارم. خیلی از رمانهای پرفروش ضعیفتر از اثر من هستند و نقایص کارشان خیلی بیشتر از نقایص رمان من است. آره، می‌توانم صدتایشان را اسم ببرم.»

نویسنده‌ای که تاکنون اثری چاپ نکرده، در این مورد اغراق نمی‌کند. سه نوع نقصی که قبلاً ذکر کردیم در بسیاری از رمانهای قدیم و جدید پرفروش هست. البته می‌توان علت این سهل‌انگاری و سرسری‌نویسی نویسندگان را توضیح داد. اکثر ناشران کاری به کیفیت اثر داستانی ندارند بلکه هدفشان تجارت است نه هنر. اگرچه این حکم مطلق نیست. ناشرانی هم هستند که هنوز داستان برایشان مهم است. اما تعدادشان زیاد نیست.

اما آثار منتشر شده و پر از نقص نباید الگوی نویسندگان شوند. بلکه باید هنگام نوشتن معیارهای فنیِ عام و ارزشمند داستان‌نویسی را رعایت کنند و اهمیتی به آثار چاپ شده و شهرت و پولی که آثار متوسط ولی پرفروش برای نویسندگانشان به ارمغان آورده‌اند، ندهند.

۱۴۲. ویژگیهای معلم خوب

معلم داستان‌نویسی شما باید پنج ویژگی زیر را داشته باشد:

۱. باید مطمئن شد که من، خودبینی و غرور او به حدی نیست که شما را به حساب نیاورد. چون شما قرار است چیزی بیاموزید نه اینکه مطیع حکمفرمایی ظالم باشید.

۲. از معلمی که نمی‌تواند بی‌طرف باشد و همهٔ نوشته‌ها را بر طبق سلیقه یا به نفع خود نقد و بررسی می‌کند بپرهیزید. معلم خوب باید شیوه‌های نویسندگی‌یی را پیشنهاد کند که شما بتوانید به کمك آن و بر طبق معیارهای بینش خلاق خود، چیزی را که **خود** می‌خواهید بنویسید. سلیقهٔ شخصی آموزگار شما ارزشی برای شما ندارد بلکه نگرشهای نقادانهٔ او (چه با آنها موافق باشد و چه نباشد) باید بی‌طرفانه باشد و بر بینش شما تأثیر بگذارد.

۳. از معلمی که دیگران را مسخره، تحقیر و دلسرد و معلم متملقی که بیش از حد شما را تحسین می‌کند یا همیشه شیفتهٔ نوشته‌های شماست نیز بپرهیزید. چون کار شما آنقدرها بد یا خوب نشده است. بنابراین هر دو نوع معلم بی‌کفایت و گمراه‌کننده هستند.

۴. معلم باید نویسنده‌ای حرفه‌ای باشد که از راه خلق و انتشار آثاری با اشکال متفاوت امرار معاش می‌کند. چون نویسنده‌ای که با فنون مختلف داستان‌نویسی آشناست خیلی خوب می‌تواند آثار متنوع و با سبکهای مختلف هنرجویان خود را ارزیابی کند.

۵. از معلمانی که مجانی درس می‌دهند نیز اجتناب کنید. چون این نوع معلمها یا آدمهای خودبزرگ‌بینی هستند که به تعریف و تمجید دیگران احتیاج دارند و یا سخاوتمندانی احمق هستند. هنرجویان باید بهای آموزشی را که می‌بینند بپردازند تا دقیقتر گوش بدهند و سخت‌تر کار کنند.

لزومی ندارد به معلمتان عشق بورزید یا از او متنفر باشید، فقط اگر می‌خواهید چیزی بیاموزید به او احترام بگذارید.

۱۴۳. شخصیتهایتان را بیش از حد پیچیده نکنید

شخصیت اصلی جامع در چارچوب محدودیتهایی فردی ـ که در ضمن نمی‌تواند از آنها پا فراتر بگذارد ـ تصویر می‌شود. هنگامی که محدوده یا اندازهٔ شخصیت مشخص شد، دیگر باید ثابت بماند. پیچیده‌ترکردن شخصیت، او را جذابتر نمی‌کند. بلکه برعکس، پیچیدگی غیرضروری وی، حواس خواننده را پرت می‌کند. چرا که نویسنده با این کار انگیزه‌هایی گمراه‌کننده برای شخصیت ارائه می‌دهد و خواننده منتظر وضعیتهایی می‌شود که هیچگاه به وجود نخواهد آمد.

داستان: دینا[۲] غواص اعماق دریاهاست و کارش کشف گنجهایی است که در دریا غرق شده‌اند. وی به لحاظ درستکاری، اعتبار و تخصص، شهرتی جهانی دارد. اینك او با کشور اسپانیا قراردادی بسته تا محل کشتی جنگی حامل گنجی را که در سال ۱۵۳۵ در سواحل پرتغال غرق شده، کشف کند.

نویسنده می‌تواند در این داستان کلیّ، انواع و اقسام روابط، توطئه‌ها و ماجراها را به وجود آورد. اما محدودهٔ علائق و تواناییهای شخصیت اصلی ـ که نویسنده در ابتدا ترسیم کرده ـ چارچوب طرح را مشخص می‌کند.

صحنه: دینا در عمق صدمتری آب است. گواینکه قرار است این بار برای آخرین بار غواصی کند. چرا که بیماری قلبی دارد و اگر بیش از حد هیجان‌زده شود، می‌میرد. اینك او هشت‌پای عظیم‌الجثه‌ای را کشته و آب، از خون مشکی‌رنگش، سیاه شده است. کوسه‌های آدمخوار به او نزدیك می‌شوند. گروهی از آدمکشان جویندهٔ گنج نیز تهدیدش کرده‌اند که قبل از کشفِ کشتی، او را خواهند کشت. ضمن اینکه چیزی نمانده تا هوای آن منطقه توفانی شود.

دینا فقط باید با سلسله مشکلات فعلی‌اش درگیر باشد و احساسات، تجزیه و تحلیل‌ها و افکار او صرفاً بر کانون «وضعیت فعلی» و در محدودهٔ «مصالح

شخصیتش»، متمرکز باشد.

اما در این هنگام لزومی ندارد وی در مذهب شك کند، دغدغهٔ رژیم غذایی‌اش را داشته باشد، ترسهای نمادینی که او را در زیر آب به ستوه می‌آورد و یا ادراك فراحسی و حزن‌انگیز به سراغش بیاید. چرا که اینها مصالح حاشیه‌ای هستند و در این وضعیت فایده‌ای به حال او ندارند.

نویسنده می‌تواند در محدودهٔ شخصیت‌پردازی اولیه‌اش، به افکار، احساسات و تمایلات مختلف شخصیتش بپردازد. اما لزومی ندارد برای پیچیده‌ترکردن دینا، از محدودهٔ شخصیت‌پردازی او پا فراتر بگذارد بلکه باید صرفاً نقبی عمیقتر به محتوایی که قبلاً وجود داشته بزند تا مصالح بیشتری بیابد.

۱۴۴. شخصیت رو به رشد و شخصیت آنی

نویسنده در رمان شخصیتهای متفاوتی خلق می‌کند تا به دلایل مختلفی از آنها استفاده کند: ۱) برخی از شخصیتها به تدریج رشد می‌کنند، ۲) بعضی نیز شخصیتهای آنی یا مشخص هستند و ۳) شخصیتهایی نیز هستند که هم آنی هستند و هم به تدریج رشد و نمو می‌کنند.

شخصیتهای اصلی همیشه رو به رشد هستند. آنها دائم رشد می‌کنند و بعد در انتهای رمان، تبدیل به شخصیتهای کاملی می‌شوند.

مثال الف: کنراد کارمند بانك است و در حقیقت برای ادارهٔ مالیات بردرآمد کار می‌کند. شغلش نیز کشف کارهای خلاف بانکی است. داستان که پیش می‌رود مشخص می‌شود وی آدمی خانواده‌دار است و دوست دارد کارش طوری باشد که همیشه از همسرش دور باشد. در ضمن هزینهٔ زندگی سه پسر نامشروعش را نیز می‌دهد.

شخصیتهای آنی یك نقش بیشتر ندارند و همیشه به همان صورتی که بودند در داستان ظاهر می‌شوند. خواننده نیز از طریق نقشهای نیمه قالبی (کلیشه‌ای) آنها، آنها را به جا می‌آورد: مثل پیشخدمت خانواده، کشیش ناحیه، وکیل وصی، فرماندار ایالت و پلیس راهنمایی رانندگی.

مثال ب: کنراد با زنانی که از آنها بچهٔ نامشروع دارد چند بار ملاقات می‌کند ولی زنان هر بار به همان صورتی که قبلاً بودند می‌مانند و از این صحنه تا صحنهٔ بعد تغییری نمی‌کنند. خواننده نیز اطلاعات تازه‌ای دربارهٔ آنها به دست نمی‌آورد. چرا که آنها نقشی ساده در داستان دارند و شخصیتهایی مشخص هستند.

شخصیتهای فرعی می‌توانند هم آنی و هم رو به رشد باشند. با اینکه نقش خاص آنها در داستان تقویتِ نقش شخصیت اصلی است، داستانهایی خاص خود و مجزا نیز دارند. و باز با وجود اینکه خواننده آنها را به محض ظاهرشدن در داستان و از طریق نقششان به جا می‌آورد، رفته رفته با ایفای نقش خود، کاملتر می‌شوند. به علاوه به میزانی که در داستانِ شخصیتِ اصلی و نیز در داستان مجزای خود، سهم دارند رشد و نمو می‌کنند.

مثال ج: همسر کنراد مذهبی است و به نظرش کارکردن برای ادارهٔ مالیات بردرآمد حرام و کثیف است. اما چون فکر می‌کند که در آینده عقاید کنراد را عوض می‌کند از او جدا نمی‌شود. نقش مشخص او در داستان نیز همین است. نویسنده برای اینکه او بیشتر رشد کند اجازه می‌دهد تا بفهمد کنراد هزینهٔ زندگی سه بچهٔ نامشروعش را می‌پردازد. به علاوه زن را وامی‌دارد کاری کند تا کنراد روابط به نظر وی غیرمذهبی‌اش را با آدمهای دیگر قطع کند.

۱۴۵. سابقهٔ روانی شخصیت

وقتی نویسنده برای توصیف کامل شخصیت، داستان را روی وضعیت روانی او متمرکز می‌کند، این خطر هست که به جای شخصیت‌پردازی، سابقهٔ روانی شخصیت را تشریح کند. شخصیت‌پردازی داستانی، امکانات مختلفی را در اختیار نویسنده می‌گذارد. طوری که وی می‌تواند ابعاد مختلف رفتاری شخصیتش (در سالهای مختلف و در ارتباط با خانواده و دوستانش و همچنین پرهیزکاری و خباثت و موفقیتها و شکستها و غیرهٔ او) را به نحوی نمایشی و باورکردنی بکاود. به بیان دیگر همواره می‌تواند چیزهای بیشتری دربارهٔ شخصیت اصلی داستانش بنویسد.

سابقهٔ روانی شخصیت، نوعی شخصیت‌پردازی کور است. به عبارت دیگر به محض اینکه نویسنده چارچوب سابقهٔ روانی شخصیت را مشخص کرد، شخصیت در این چارچوب حبس می‌شود و نمی‌تواند پا از آن بیرون بگذارد، چون در صورتی که از این چارچوب خارج شود، رفتارش متناسب با تصویر روانی او و طبعاً باورکردنی نیست.

مثال (فیلمنامه‌ای که تاکنون صدها فیلم جوراجور تلویزیونی و سینمایی از روی آن ساخته شده است): مرد جوان خوش چهره‌ای با دختر افسردهٔ کافه آشنا می‌شود و قبل از اینکه پا به اتاق او بگذارد، او را با جوراب زنانهٔ نایلونی که روی پاشنهٔ آن تصویر قلب سرخی گلدوزی شده، خفه می‌کند. و بعد شش دختر دیگر را نیز می‌کشد. شهر متوحش و پلیس مستأصل است. هیچ مغازهٔ جورابفروشی جورابی که قلب سرخی بر پاشنه‌اش باشد، ندارد. از این به بعد بیننده خاطرش جمع است که دو صحنهٔ خاص دیگر را نیز می‌بیند.

نخستین صحنه، صحنهٔ صحبتهای پلیس روانشناس با کارآگاه (قهرمان) فیلم است. وی برای کارآگاه توضیح می‌دهد که این قتلها به لحاظ روانشناسی در ارتباط با دلبستگیهای فرد نسبت به مادرش است. سه زن دیگر خفه می‌شوند. صحنهٔ حتمی بعدی نیز قاتل جوان را نشان می‌دهد که در اتاقش است و دارد تصویر قلبی را بر پاشنهٔ جوراب بلندی می‌دوزد. پشت سر او عکس زنهایی است که به طور گروهی می‌رقصند. یکی از رقصندگان در مرکز آنها قرار دارد و پایش را بلند کرده است. بر پاشنهٔ جوراب بلند او نیز تصویر قلب سرخی می‌درخشد. وقتی مرد جوان قلب سرخ را بر پاشنهٔ جوراب می‌دوزد، رو به عکس می‌کند و به گریه می‌افتد و هق هق کنان می‌گوید: «تو، روسپی! مادرم، روسپی!» و با خشم جوراب را دور دستش می‌پیچد و آماده می‌شود تا زن دیگری را بکشد.

سوابق روانی شخصیتها در داستان معمولاً از جمله مصالح دمِ دست و سطحی، و به منزلهٔ چتری از درونکاویهای طبیعت انسانی است که به راحتی بر شخصیت اکثر افراد منطبق می‌شود؛ در صورتی که داستان یعنی توجه دقیق به شخصیت فردی انسانها. به علاوه خواننده از طریق سابقهٔ روانی شخصیت، اعمال او را پیش‌بینی می‌کند. به بیان دیگر به محض اینکه انگیزهٔ کامل بالینی شخصیت اصلی را افشا کردیم، دیگر اعمال او خواننده را غافلگیر نمی‌کند. چون دیگر تبدیل به شخصیتی مشخص شده است.

اگر خط طرح باعث به وجود آمدن انگیزه در شخصیت، در زمان حال داستان نشود، دیگر نمی‌تواند پیچیده شود. شاید نویسنده بتواند با تعداد زیادی طرح فرعی، ظاهری غلط‌انداز به طرح اصلی بدهد و شخصیتهای فرعی را مشغول کند. اما خط طرح اصلی همچنان ساده خواهد ماند، چون انگیزهٔ شخصیت اصلی ساده است. جوانی که با جوراب بلند، زنها را خفه می‌کند، «زمانِ حال» ندارد بلکه زندانی «گذشته» است. مادر این جوان عاشقان زیادی داشته و او می‌خواسته جایِ آنها را بگیرد. اما چون نمی‌توانسته، از مادرش متنفر شده است. به همین دلیل هم زنها را به عنوان نمادِ مادرش می‌کشد. این همان سابقهٔ روانی شخصیت است که در کانون توجه اوست. شخصیت غیر از این انگیزهٔ دیگری ندارد.

نقش خط طرح در رمان این است که شخصیت را وادارد تا به قدر کافی رشدونمو و سپس تغییر کند. اما سابقهٔ روانی، شخصیت را به بن بست می‌رساند. چرا که او نمی‌تواند آدم دیگری غیراز آنچه درگذشته بوده، بشود. در صورتی که باید همیشه شخصیتِ داستانی، فردی بالاتر از مجموعهٔ سوابقش باشد.

وقتی شخصیت را معرفی می‌کنیم باید برخی از وجوه شخصیت وی را آشکار کنیم. اما وقتی او با حوادث خط طرح بیشتر رودررو می‌شود، ابعاد بیشتری از شخصیتش تصویر می‌شود. در حقیقت او تا پایان رمان، دائم در حالِ تحول است.

موقعی که شخصیت با بحران و کشمکشی در زمان حال مواجه می‌شود و ویژگیهای ناشناختهٔ شخصیت او، وی را وامی‌دارد تا دست به عملی بزند، کشش و نمایش به وجود می‌آید. اما اگر شخصیت، ترکیبی از ویژگیهای زندگی گذشته‌اش باشد، خواننده دقیقاً اعمال او و علت رفتار او را از قبل پیش‌بینی می‌کند.

البته نباید درونکاویهای روانی را یکسره از رمان حذف کنیم، چون ناگزیر باید ذکری از آنها در رمان به میان آوریم. ولی باید فقط بخشی از شخصیت‌پردازی ما تشریح انگیزهٔ روانی شخصیت باشد. اما اگر انگیزه روانی، کل شخصیت‌پردازی فرد را تحت‌الشعاع قرار دهد، باید آن را به شکلی پوشیده در داستان بیاوریم.

پانویس

۱ـ این عبارت توسط مترجم به متن اصلی اضافه شده است.

۲ـ Dana



● نگاهی به دلاوران کوچه دلگشا

سوء تفاهم های همیشگی

● رضا درستکار

کارگردان، نویسنده فیلمنامه و طراح لباس: حسن هدایت، مدیر فیلمبرداری: حسن پویا، مدیر تولید: محمدصادق آذین، تدوین: حسین زندباف، صداگذاری و میکس: رضا اردلان، مدیر دوبلاژ: خسرو خسروشاهی، طراح گریم: جلال الدین معیریان، طراح صحنه: حسن هدایت، رحیم صادق الوعد، بازیگران: جمشید مشایخی، علیرضا خمسه، خسرو دستگیر، زهره حمیدی، شهلا ریاحی و...

□ خلاصه داستان

فیلمساز سالخورده ای (جمشید مشایخی / جمال سارنگ) بعد از دریافت جایزه از جشنواره، جایزه دیگری از خانم مسنی (شهلا ریاحی / مهری) می گیرد. در منزل پس از بازگشایی، متوجه می شود که هدیه در واقع آلبوم قدیمی فیلمهای جفتی متعلق به دوران کودکی خود اوست که قبلاً به مهری هدیه داده بود.

به عقب (دوران کودکی جمال و مهری) باز می گردیم. پدر جمال، سرکار سارنگ (خسرو دستگیر) سانسورچی اداره نظمیه است. و خواهر بزرگترش مورد توجه صاعقه (علیرضا خمسه) که اوهم مانند جمال عاشق سینه‌چاك سینماست. درهمسایگی سرکار سارنگ، دکتری (که نقش او را هم جمشید مشایخی بازی کرده) زندگی می کند که به دلائل سیاسی با دولت «مسأله» دارد و در تبعید به سر می برد. نوهٔ دکتر (مهری) همبازی جمال است.

فیلم شرح کودکی و علاقمندی جمال و همبازی‌هایش به سینما و مقدمات ازدواج صاعقه با خواهر جمال و سرکار سارنگ با خالهٔ صاعقه است...

۱

چه فقر غریبی است! فصل بهار سپری شد و فقط یك فیلم ـ زندگی و دیگر هیچ ـ که اساساً آن هم از یك سینمای دیگر است. و هیچ سنخیتی بامناسبات فعلی سینما ندارد و از جنس و رنگِ آنچه بر پردهٔ سه ماهه اول سال دیده ایم، نیست. و تنها در یك سینما ـ عصر جدید ـ به نمایش درآمد که تازه تولید سال ۶۹

است! همین یك فیلم هم به سادگی می‌تواند شمای کلی سینمای ایران یا میزان اعتبارش را نمودار کند. خوشباورانه هر فصل یك فیلم، سالی چهار! آیا همهٔ بضاعت سینمای ایران این است؟

۲

در سوی دیگر، پرفروش‌ترین فیلم این سالها (به اعتبار ریالی که هر دم از ارزشش کاسته می‌شود) در همین فصل به روی اکران آمد که بشدت وامدار سینمای آنسوی دنیاست (تازه سینمایی که پیشاهنگ شیوه‌های دنیایی دیگر است و همواره کوشش شده مذموم برشمرده شود!) در کنار **افعی** (محمدرضا اعلامی)؛ **مأموریت آقای شادی** (محمدرضا زهتابی) و **امید** (حبیب کاوش)، یك کمدی سطحی و یك ملودرام کلیشه‌ای، هر کدام گیشه‌ای مطمئن داشتند. **یك مرد، یك خرس** (مسعود جعفری جوزانی) قربانی سوءتفاهم مسئولین سینما و فیلم متوسط **بازی بزرگان** (کامبوزیا پرتوی) ناکام و نامناسب در چنین فصلی اکران شدند. در گروه کودك دو فیلم **موتو** (محمدعلی نظریان) و **خمره** (ابراهیم فروزش) به نمایش درآمدند و در هر دو جبهه شکست خوردند. **حملهٔ خرچنگها** (پرویز تاییدی)، **شکوه بازگشت** (سیروس مقدم) و **دلاوران کوچه دلگشا** (حسن هدایت) دیگر فیلمهای اکران اول فصل اول سال هستند. در کنار سه فیلم خارجی، **گودزیلا علیه شاه گیدورا** (کازوکی اوموری)، **تونل سیاه** (فدریکو برونو) و **کی ۲** (فرانك رودام) که هیچیك قابل بحث نبودند.

۳

دلاوران کوچه دلگشا آخرین ساختهٔ فیلمساز به نسبت پُرکاری است، که در جستجوی موقعیتی مناسب در سینما، سوژه‌های متنوعی را آزمایش کرده و مشکلاتی مانع از رسیدن به آن مقصود شده است. مشکلاتی دست و پاگیر که تقریباً قابل تعمیم به بخش اعظم کارگردانهای سینمای ایران است. گذشته از چارچوب مقررات اعمال شده در این سالها، که بحث دیگری است. اشاره‌ام به این مهم، بیشتر در حیطهٔ تیپ هنرمند سالهای پس از انقلاب است. تیپی که سعی داشت در بستر تعریف جدید از سینما همچنان چون سابق به صورت حرفه‌ای به فعالیتش ادامه دهد. و تقریباً با زدودن سوءتفاهم‌های باقی‌مانده از سینمای قبل، به هویت و اعتباری تازه در این سالها برسد. ویژگی که در اصل از همان تعریف‌های تازه می‌آمد و با تعبیر غلط در این سالها، مشکلات اساسی برای سینمای ایران به ارمغان آورد. و تماشاگران و مخاطب این سینما را درگیر ناباوری‌ها کرد. تماشاگر مشکوك به آنچه بر پرده می‌دید، ترجیح داد یا به سینما نیاید و یا همچنان در انتظار اتفاقات غیرمنتظره باقی بماند. و اینچنین در روند کسب آن هویت، دست‌اندازهایی حادث شد که علائم آن را به صراحت می‌توان در فیلمهای فصل اول سال دید. و از جمله در همین **دلاوران کوچه دلگشا**. فیلمساز قصد کرده است در فیلم، همزمان چند موضوع را مدنظر داشته باشد. از یك سو درمعرض هجوم آموخته‌ها و دیده‌هایش در بیرون در فاصله بین فیلم قبل و فیلم حاضر، ایده‌هایی را خام و نپرورده بکار می‌بندد. از طرف دیگر، درتلاش برای بقا در مناسبات حرفه‌ای تجاری سینما در آستانهٔ حذف سوبسیدهای دولتی و سیاست تك‌نرخی شدن ارز، تمهیداتی را برای جذاب شدن هرچه بیشتر فیلم برای مخاطب عام بکار می‌گیرد. و دست آخر برای حفظ و یا کسب اعتبار و پرستیژ هنری با آمیزه‌ای از اشاره‌های متنوع به سیاست و نوستالژی و... نیم نگاهی دارد. جایی که قرار است همچنان از مسائل روز فاصله نگیرد و در هر فیلم زمینه‌ای برای پیوند با آن مسائل فراهم کند.

البته می‌دانیم که کسی که سرمایه هنگفتی را در سینما بکار می‌گیرد، باید فکر همه چیز را کرده باشد! اما توجه به این نکته هم ضروری است که حاصل کار نباید متناقض با روحیه و پس زمینه عوامل و سازندگان فیلم باشد.

به عبارتی اگر ما به سینما، از وجه تفننی آن نگاه می‌کنیم، ابتدا باید تکلیف خود را باآن روشن کرده باشیم. و یا اگر قصد و داعیهٔ نوع دیگری از سینما را داریم باید بدانیم آن هم مجرای مشخص و تبعات خود را دارد. خلط مبحث که نمی‌توان کرد. گفته‌اند «هرکه را بهر کاری ساخته‌اند». دانستن این که هرکس توانایی چه کاری را دارد، و یا کجای کاری را که می‌کند، متعلق به اوست و یا تواناییهایش کدام است. اصل مهمی است.

مهم است که بدانیم این فکر و آن ایده تا چه میزانش متعلق به کارگردان است. کارگردانی که اینجا ضمناً نقش فیلمنامه‌نویس را هم ایفا کرده است. وام گرفتن ازفیلمی یا جایی، البته شاید بتواند گوشه‌ای از امور رامرتفع کند. اما اگر دلیل محکمی برای ارائه آن نداشته باشیم، فکر و ایده امان در اجرا پیوند ارگانیك با کل اثر نخواهد داشت. و آنوقت به اجزایی می‌رسیم که هر یك درکل فیلم، سازی جداگانه می‌زنند و تمامیت آن را مخدوش می‌کنند. در اینجا اشاره به فصلهایی را که قرابت‌شان با روند اصلی فیلم (نوستالژی و حسرت برای گذشته‌ها از طریق سینما) درتضاد است، ضروری می‌دانم. اول اینکه قرار است در فیلم با فیلمساز (جمال سارنگ) به گذشته باز گردیم و خاطرات او را ببینیم، اما در بسیاری از فصلهای گذشته، اتفاقهایی در جریان است که اساساً ربطی به کودکی فیلمساز (جمال سارنگ) ندارد. و تازه درآن فصلها، اول شخص، راوی داستان (یعنی جمال سارنگ) حضور ندارد. درحالی که گذشته با یادآوری خاطراتِ او، نقل می‌شود. نگاه کنیم به فصل جشن پیروزی ارتش آلمان در نظمیه، یا همراه شدن صاعقه با گروه فیلمبرداری آلمانی و یا علاقمندی سرکار سارنگ (پدرجمال) به خالهٔ صاعقه و... راوی این خط داستانهای فرعی کیست؟ ازهمینجا یك قرار ساده، و اولیه که کارگردان در ابتدای فیلم با تماشاگر گذاشته، نقض می‌شود. و تازه با کمی حوصله می‌بینیم که فصل اول فیلم و دریافت جایزه از جشنواره هم بکل زائد است و راوی قصه نیز هرکس دیگری می‌تواند باشد!

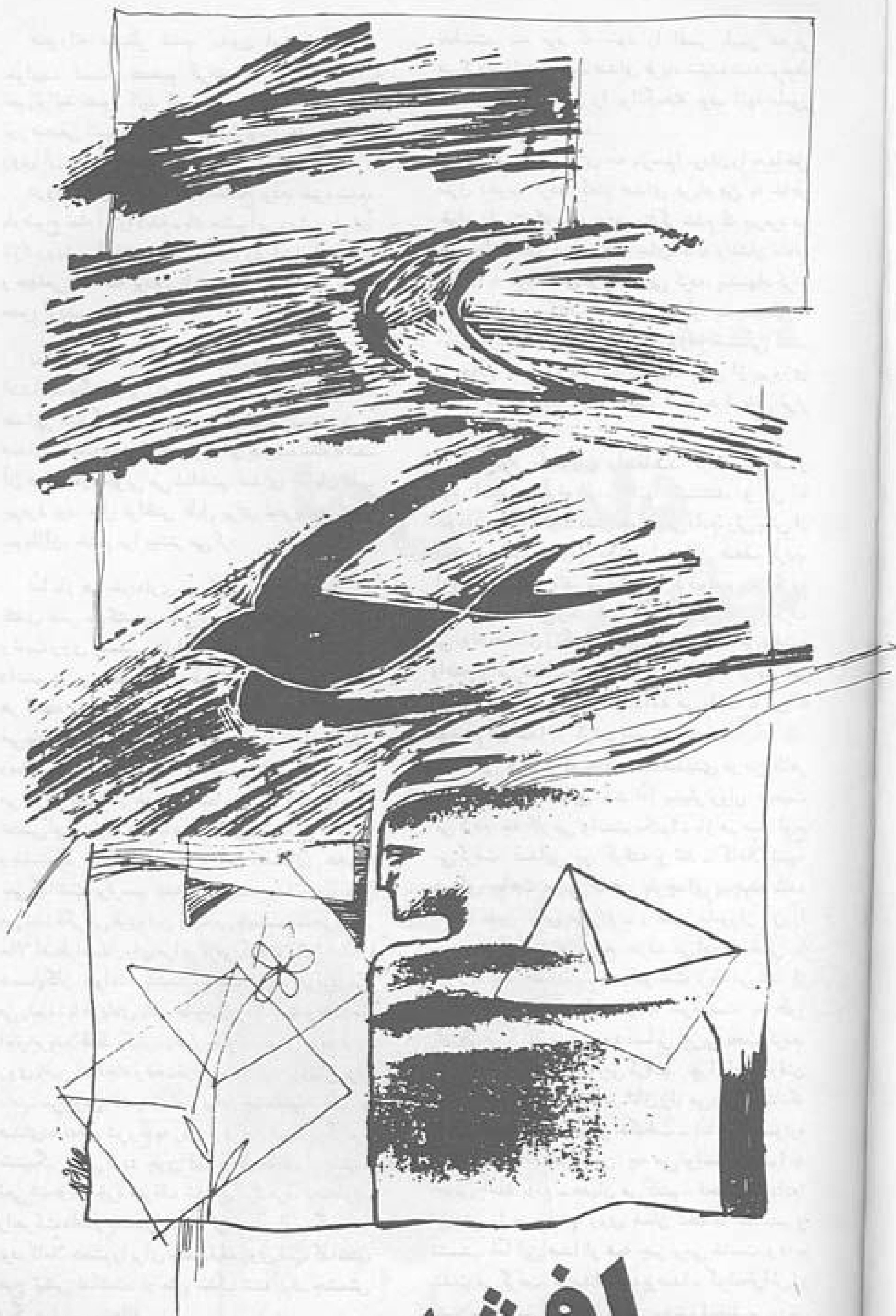
اگرچه روایت کارگردان ازتاریخ فیلم، کاملاً جعلی است و در اینجا به زعم او، «روایت شخصی» است، (بسیار خب! می‌پذیریم روایت شخصی!) چه اصراری است که در چنین فیلمی، بحث جنگ جهانی و نیروهای آلمان و مسائل سیاسی در میان باشد، در حالی که کارگردان حتی نمی‌تواند یك دلیل ساده و منطقی برای سیاسی بودن دکتر تبعید شده بتراشد؟ تماشاگر نمی‌داند که این آقای دکتر کیست؟ و چرا تبعید شده و چه چیزی برای دوستانش می‌نویسد؟ اصلاً اگر او یك دکتر تبعیدی نبود چه تفاوتی در روند داستان داشت؟ همه چیز راکه نمی‌توان به پس زمینهٔ اطلاعات تماشاگر حواله داد، در فیلمی که زمانش قرار است آخرین روزهای حکومت رضاشاه باشد، دادن حداقل بعضی نشانه‌ها ضروری است و اینکه اصلاً این آدم از کدام گرایشهای سیاسی آن دوران است؟ والا می‌شد ازدادن هر فاکت جغرافیایی و زمانی اجتناب کرد و به اصل قضیه نوستالژی و سینما پرداخت.

اشاره به تلاقی ماجراهایی که هر یك به نوعی به عروسی‌های متعدد در فیلم می‌انجامد را بی‌مورد می‌دانم فیلم نه در عرصهٔ پرداختن به سینما موفق است و نه در همین داستانهای فرعی که بهانه‌ای برای پایکوبی ورقص بر پرده سینماست. و تازه قرار است مایه‌های کُمیك آن را تقویت کند. اما ببینیم که بی‌حضور خمسه، هیچیك از مایه‌های طنزآلود و کمیك آن هم در فیلم در نمی‌آید. و گاه حتی به تراژدی تبدیل می‌شود! به یاد بیاوریم فصلی را که پدر سارنگ سکته ناقص می‌کند و بعد جنجال مادرزن را، فکر ظریفی که تضاد و زمینهٔ پنهان درونش می‌توانست بستر مناسبی برای خلق موقعیتی کُمیك باشد اما در اجرا به بدترین شکل به هدر رفته است. و آن قدر کش آمده تا منجر به عصبیت تماشاگر شود.

فیلم در فصلهایی بااستفاده از آثار برجستهٔ دوران صامت به خط اصلی قصه بازمی‌گردد فصلهایی از نمایش فیلمها در سینما و تأثیراتی که برروی تماشاگر آن دوران می‌گذارد. که حاصل آن ذوق‌زدگی‌ها را، در وجود صاعقه (خمسه) می‌بینیم و تا همین حد می‌پذیریم. اگرچه کلیشهٔ خمسه همچنان سوار بر کل کار است. و این فیلم نیز بیش و کم فیلم او محسوب می‌شود. فیلمی که البته محور داستانش چیز دیگری است و راوی آن فیلمسازی سالخورده...

۴

حسن هدایت طی مصاحبه‌ای (هفته‌نامهٔ سینما، شمارهٔ ۵۵) گفته است: «همانطور که در کشوری ناگهان تغییر و تحول سیاسی عظیمی رخ می‌دهد، من هم ناگهان فیلمنامه‌نویس و کارگردان شدم.» به جدّ یا طنز فرقی نمی‌کند، ریشهٔ آن را براحتی می‌توان در فیلمهای قبلی و همین دلاوران... دید. یکبار هم در گراندسینما، هدایت به هجو سینمای ایران پرداخته بود. فیلمسازی که در کوران تحولات مختلف، به فراخور مسائل روز فیلم ساخته است. و هر فیلمش نشان‌دهندهٔ حضور عقب‌تر کارگردان ازهمان مسائل است. پیك جنگل، آتش در زمستان، میهمانی خصوصی، گراندسینما و شهر خاکستری محصول گرایشهای سیاسی و یا اجتماعی است اما شرایط سیاسی اجتماعی ده پانزده سالهٔ اخیر همواره درحال تغییر بوده و درمدت زمانی که فیلم از مرحلهٔ تولید به نمایش عمومی می‌رسد، در جامعه مسائل دیگری طرح شده است.



افشای رازدل

□ ادگار آلن پو
□ ترجمه: شهلا شاهسوندی

■ شاید «کلاغ سیاه» اثر ادگار آلن‌پو (۱۸۴۹_۱۸۰۹) شهرت جهانی داشته باشد، و اشعارش همانند «اولالیوم» و «ناقوس» ضامن این شهرت. تجارب وی به عنوان یك نویسندهٔ حرفه‌ای در نیمهٔ قرن نوزدهم آمریکا، تلخ، تضعیف کنندهٔ روحیه، وحتی بسیار ترسناك و کابوس مانند بود. بیماری، عدم ثبات روانی، و الکلیسم در سراسر زندگی کوتاه او دیده می‌شد. و بعد از مرگش توسط بسیاری از شرح حال‌نویسان مورد بدگویی و بهتان قرار گرفت. امّا جرج برناردشاو، آگوست استریندبرگ، استفان مالرمه و دیگران معتقدند که پو نابغه بود، نه یك نویسندهٔ شوریده و دیوانه. از نظر اینان، ارزش بهترین اثر پو، «افشای راز دل»، به جسارت وی در به کارگیری تصاویر رؤیائی خیالی تکیه دارد. این داستانِ درون او ویك نبوغ پُرانگاشت است.

حقیقت دارد! ـ عصبی‌ام ـ زیاد، به طور وحشتناکی عصبی‌ام. امّا چرا می‌خواهید بگویید دیوانه‌ام؟ این بیماری احساساتم را برمی انگیزد ـ امّا کسل کننده نیست ـ ویران کننده نیست. بیش از همه، یك حس گوش دادن حاد بوده است. من تمامی آن چه درآسمان و زمین است می شنوم. من بعضی چیزهایی را که در عالم مردگان است می‌شنوم. پس چه‌طور دیوانه‌ام؟ گوش کن! و ببین چه گونه می توانم داستان کاملی را برایت بازگو کنم.

شاید بگویید چه طور اولین بار این فکر به مغزم خطور کرد؛ امّا مغزم به‌یکباره آبستن این فکر شد، و مرا روز و شب ماندگار کرد. هیچ موضوعی وجود نداشت. شور وهیجانی وجود نداشت. پیرمرد را دوست می‌داشتم. او هرگز به من ظلم نمی کرد، هرگز فحش نمی‌داد. هیچ تمایلی به پولش نداشتم. فکر می‌کنم به خاطر چشمهایش بود! بله همان بود! یکی از چشمهایش شبیه لاشخور بود ـ یك چشم آبی روشن، با پردهٔ نازك رویش ـ هر وقت نگاهش به من می افتاد، جریان خونم منجمد می شد و بدنم یخ می کرد. آن وقت ذهنم را متوجه زندگی پیرمرد می‌ساختم تا به این ترتیب خودم را برای همیشه از آن چشم خلاص کنم.

تصور می کنید دیوانه‌ام. مرد دیوانه‌ای که به هیچوجه شناخته نشده است. امّا می توانید مراقب من باشید. می‌توانید ببینید که چگونه عاقلانه پیش می‌روم ـ با آگاهی ـ با دوراندیشی ـ با پنهان کاری اقدام می کنم.

در تمام مدت هفته، پیش از آنکه پیرمرد را بکشم نسبت به او نامهربان بودم. و هر شب، حدود نیمه شب، قفل در اتاقش را باز می کردم ـ به آرامی! فانوسی را در تاریکی گذاشته و کاملا پنهان می شدم. بنابراین هیچ نوری نمی تابید، بعد سرم را با فشار داخل می کردم. آه، اگر می‌دیدید که چگونه با زیرکی سرم را فرو می کنم می خندید! سرم را به آهستگی ـ بسیار، بسیار آهسته حرکت می‌دادم، بنابراین مزاحم خواب پیرمرد نمی شدم. حدود یکساعتی طول می کشید تا سرم را به طور کامل بین شکاف در قرار دهم به طوری که او را خوابیده در بسترش ببینم. وقتی که سرم تمام و کمال در اتاق بود، با احتیاط فانوس را پایین می کشیدم. بسیار محتاطانه ـ (به خاطر صدای لولای در) ـ به طوری که پرتو نور باریکی درست روی چشم لاشخوری‌اش بیفتد. و این کار را مدت هفت شب انجام دادم ـ هر

شب درست در نیمه شب ـ امّا چشمش همیشه بسته بود؛ و بنابراین غیرممکن بود که عملی از وی سر بزند، نه برای این که پیرمرد مرا بیازارد، بلکه به خاطر چشم بدش بود. و هر روز صبح، به اتاق خوابش می آمدم و از این که شب گذشته را چگونه سپری کرده سؤال می کردم. خواهید دید که او پیرمرد بسیار عمیقی است، به طوری که هر شب مظنون می شدم، و درست تا ساعت دوازده تا زمانی که بخوابد مراقبش بودم.

در هجدهمین شب بیش از همیشه در باز کردن در احتیاط کردم. به نظرم می رسید عقربهٔ ساعت مچی ام بسیار کند حرکت می کند. هیچ وقت تا پیش از آن شب به قدرت زیرکی و هوش خود پی نبرده بودم. کمتر می توانستم از حس پیروزی دوری کنم. با فکری که در سر داشتم، در را باز کردم، کم کم، او حتی خواب کارهای نهانی و خیالات مرا نمی دید. به این فکر می خندیدم؛ و شاید او صدای مرا شنید، چون ناگهان در بسترش تکان خورد، مثل این که ترسیده باشد. هان! فکر می کنید برگشتم؟ ـ امّا نه. اتاق او مثل قیر سیاه بود (به خاطر اینکه پشت پنجره ها از ترس دزدان کاملاً بسته و محکم شده بودند)، و به این دلیل می دانستم که او نمی تواند باز شدن در را ببیند، و من آن را یکنواخت به طرف جلو هل می دادم.

سرم را داخل کردم، نزدیك روشن کردن فانوس شستم چفت در را لمس کرد، پیرمرد از جایش پرید، فریاد زد ـ «اونجا کیه؟»

کاملاً بیحرکت مانده و گفتم هیچ کس. مدت یك ساعت تمام حتی یك عضله ام را حرکت ندادم، نفهمیدم که خوابیده است. او آرام در بسترش نشسته بود، گوش می داد ـ درست همان طور که من عمل می کردم، شب به شب، و به ساعتهای مرگ گوش می داد.

خیلی زود صدای نالهٔ خفیفی را شنیدم، می دانستم که این نالهٔ ترس از مرگ است. نالهٔ درد یا غم نیست ـ آه، نه! این صدای خفه شده ای است که از عمق جان وقتی که از ترس زیاد انباشته شود، برمی خیزد. این صدا را بخوبی می شناختم، بیشتر شبها، درست نیمه شب، زمانی که همهٔ دنیا در خواب بود، از سینه ام فوران کرده جاری می شد، و با انعکاسی ترسناك عمق می یافت. این وحشت مرا گیج و آشفته می کرد. گفتم این صدا را به خوبی می شناختم. می دانستم که پیرمرد چه احساسی دارد، گرچه در دلم می خندیدم ولی برایش متأثر می شدم. می دانستم وقتی که در بسترش تغییر جهت می دهد، بیدار مانده تا اولین صدای خفیف را بشنود. از آن وقت ترس در او رشد می کرد. سعی می کرد ترسش بیمورد باشد، امّا موفق نمی شد. با خودش می گفت ـ «هیچ چیز نیست که فقط صدای باد تو دودکشه ـ صدای موشی که کف اتاق راه میره، یا فقط زنجره ای که در تنهایی جیرجیر می کنه.» بله، تلاش می کرد با این احتمالات آرامش خود را به دست آورد، امّا بیهوده بود. کاملاً بیهوده، زیرا مرگ، در نزدیکی اش بود، با سایهٔ سیاهش پیش او راه می رفت، و قربانی خود را در برمی گرفت. این برتری غم انگیز سایه ای بود که چنین احساسی را در وی برمی انگیخت ـ گرچه نه می دید و نه می شنید ـ وجود سرمن بین در را حس می کرد.

صبورانه منتظر شدم، بدون این که بفهمم خوابیده است، تصمیم گرفتم در را باز کنم ـ نمی توانید تصور کنید که چقدر دزدانه ـ تا وقتی که نور ضعیفی شبیه تار عنکبوت از فانوس خارج شده و روی آن چشم لاشخوری افتاد.

در را باز کردم، کاملاً باز ـ متشنج بودم، خیره شدم. باوضوح تمام آن را دیدم ـ یك چشم آبی روشن با پردهٔ نازك رویش، با دقت زیاد نور را بر روی آن نقطهٔ ملعون و جهنمی انداخته بودم ـ تا مغز استخوانهایم سرما را حس کردم.

نمی توانم بگویم که چرا در مورد این دیوانگی در اشتباهید مگر نه این که زیرکی فوق العاده ای است؟ صدایی تند، گرفته و ضعیف به گوشم می رسید، شبیه صدای ساعت مچی که در پارچه ای پیچیده شده باشد. آن صدا را به خوبی می شناختم. صدای ضربان قلب پیرمرد بود. مثل نواختن طبل برای تحریك و تهیج سربازان، خشم مرا بیشتر می کرد.

امّا باز هم خودداری می کردم و ساکت بودم. به کندی نفس می کشیدم. سعی می کردم نور را یکنواخت و ثابت روی چشمش بتابانم. فانوس را بی حرکت نگه داشتم. در این ضمن صدای طبل جهنمی قلب زیاد شد. هر لحظه تندتر و تندتر، رساتر و رساتر. ترس پیرمرد می بایست در منتها درجهٔ خود می بود! صدای قلبش رساتر می شد، هر لحظه رساتر و بلندتر! ـ متوجه می شوید که حالم خوب است؟ به شما گفته بودم که عصبی ام. و حالا در ساعت پایانی شب، در سکوت وحشتناك خانهٔ قدیمی، این صدای عجیب نمی گذاشت برترسم غلبه کنم. صدا رساتر و رساتر می شد! فکر می کردم این قلب می بایست منفجر شود. حالا اضطراب تازه ای مرا در برمی گرفت ـ این صدا را همسایگان خواهند شنید! ساعت مرگ پیرمرد فرا می رسید! با فریادی بلند، فانوس را انداخته و به داخل اتاق پریدم. فقط یکبار ـ یکبار جیغ زد. در آن موقع او را روی زمین انداخته و تختخواب سنگین را رویش قرار دادم. سرخوش خندیدم. امّا، برای چند دقیقه، قلب با صدای خفه ای شروع به زدن کرد. این صدا، دیگر مرا خشمگین نمی کرد، چون از آن طرف دیوار شنیده نمی شد و بالاخره متوقف شد. پیرمرد مرد. تختخواب را حرکت داده و جسد را معاینه کردم. بله، او سنگ شده بود، کاملاً. دستم را برای چند دقیقه روی قلب گذاشتم. هیچ تپشی نداشت. او مثل سنگ شده بود. چشمش دیگر مرا نمی رنجاند.

شب به آخر می رسد، و من شتابزده ولی در آرامش کار می کنم. اولین کار تکه تکه کردن نعش بود. سر، بازوها و پاها را بریدم.

هر سه تکّه را از کف اتاق جمع کردم. بعد تخته ها را با زیرکی و چالاکی جابجا کردم به طوری که هیچ چشمی ـ حتی چشم او ـ نمی توانست خطایی را پیدا کند. چیزی برای محو کردن نبود ـ هیچ رنگی ـ یا لکّهٔ خونی. بسیار محتاط و با ملاحظه بودم.

ساعت چهار کارهایم تمام شد ـ هنوز مثل نیمه شب هوا تاریك بود. همزمان با به صدا درآمدن زنگ اعلام ساعت، آنها در خانه را زدند. با خیال راحت در را باز کردم ـ زیرا حالا دلیلی برای ترسیدن وجود نداشت. سه مرد که خود را افسر پلیس معرفی می کردند وارد شدند ـ صدای فریاد شنیده شده توسط همسایه سوء ظنشان را برانگیخته بود، آنها مأمور بازرسی از خانه بودند.

لبخندی زدم ـ برای چه بترسم؟ مردان را به داخل منزل دعوت کردم. گفتم صدای فریاد من به خاطر خوابی است که دیده بودم. متذکر شدم که پیرمرد در خارج از کشور است. همه جای خانه رانشان دادم. آنها را به طرف اتاق او راهنمایی کرده، پیشنهاد کردم با دقت بازرسی کنند. با اطمینان خاطر، چند صندلی به اتاق آوردم و از آنها خواهش کردم رفع خستگی کنند، در حالی که خودم با جسارت زیاد ناشی از پیروزی کامل، صندلی ام را روی محلی که جسد قربانی قرار داشت گذاشتم.

رفتارم مأموران رامتقاعد کرد. به طور فوق العاده ای آرام بودم. آنها نشستند، و من با خوشرویی به سئوالاتشان جواب می دادم. ولی پیش از آنکه صحبت به درازا بکشد، احساس ضعف کردم، آرزو می کردم بروند. سرم درد می کرد، تصور می کردم گوشم زنگ می زند: هنوز نشسته بودند و حرف می زدند. صدای زنگ واضح می شد: ـ ادامه می یافت و واضح تر می شد: ـ بیشتر حرف می زدم تا از شر این احساس خلاص شوم: امّا ادامه می یافت تا این که فهمیدم آن صدا در گوشم نیست.

شکی نداشتم که حالا ضعف شدیدی در من ظاهر شده است. با صدای بلند امّا بسیار روان صحبت می کردم. چه کار می توانستم بکنم؟ ـ باز هم صدا اوج می گرفت. صدایی بم، گرفته و تند ـ کاملاً شبیه صدای ساعت مچی که در پارچه ای پیچیده شده باشد. نفس نفس می زدم ـ و هنوز مأموران آن را نمی شنیدند. تند و سریع حرف می زدم ـ خیلی با حرارت: امّا صدا ثابت و یکنواخت زیاد می شد. از جایم بلند شدم و با اشارات سرودست به طور غیرطبیعی و شدید؛ در مورد مسایل جزیی بحث کردم. امّا صدا پیوسته اوج می گرفت. چرا قصد رفتن ندارند؟ با گامهای بلند در اتاق راه می رفتم، چنانکه گویی خشم آنان را برمی انگیخت ـ امّا صدا همواره زیاد می شد. آه خدای من! چه می توانستم بکنم؟ به جوش آمده بودم ـ هذیان می گفتم ـ فحش می دادم! صندلی را چرخاندم، روی همان تخته ها گذاشتم و نشستم، امّا این صدا از همه چیز برمی خاست و دایم شدت می گرفت. پرصدا بود ـ پرصدا ـ گوشخراش! و هنوز مردان سرگرم حرف زدن بودند، لبخند می زدند. ممکن است صدا را نشنیده باشند؟ آه خدای قادر من! ـ نه، نه! آنها شنیدند! ـ موفق شدند! ـ آنها فهمیدند! ـ ترسم را مسخره کردند! ـ این طور فکر کردم، و فکر می کنم. امّا هرچیزی از این عذاب و جان کندن بهتر بود! هر چیزی قابل تحمل تر از این استهزاء بود! فقط می توانستم لبخندهای ریاکارانه شان را تاب بیاورم نه بیشتر! حس کردم یا باید جیغ بزنم یا ساکت شوم! ـ و حالا ـ دوباره! ـ گوش کنید! پرصدا! پرصدا! پرصدا! گوشخراش! ـ

فریاد زدم، «آدمهای پست و شریر، بیش از این نقش بازی نکنید! اعتراف می کنم! ـ تخته ها را بردارید! ـ اینجا، اینجا! این صدای تپش قلب کریه اوست!»

● با یاد جمعه خونین مکه

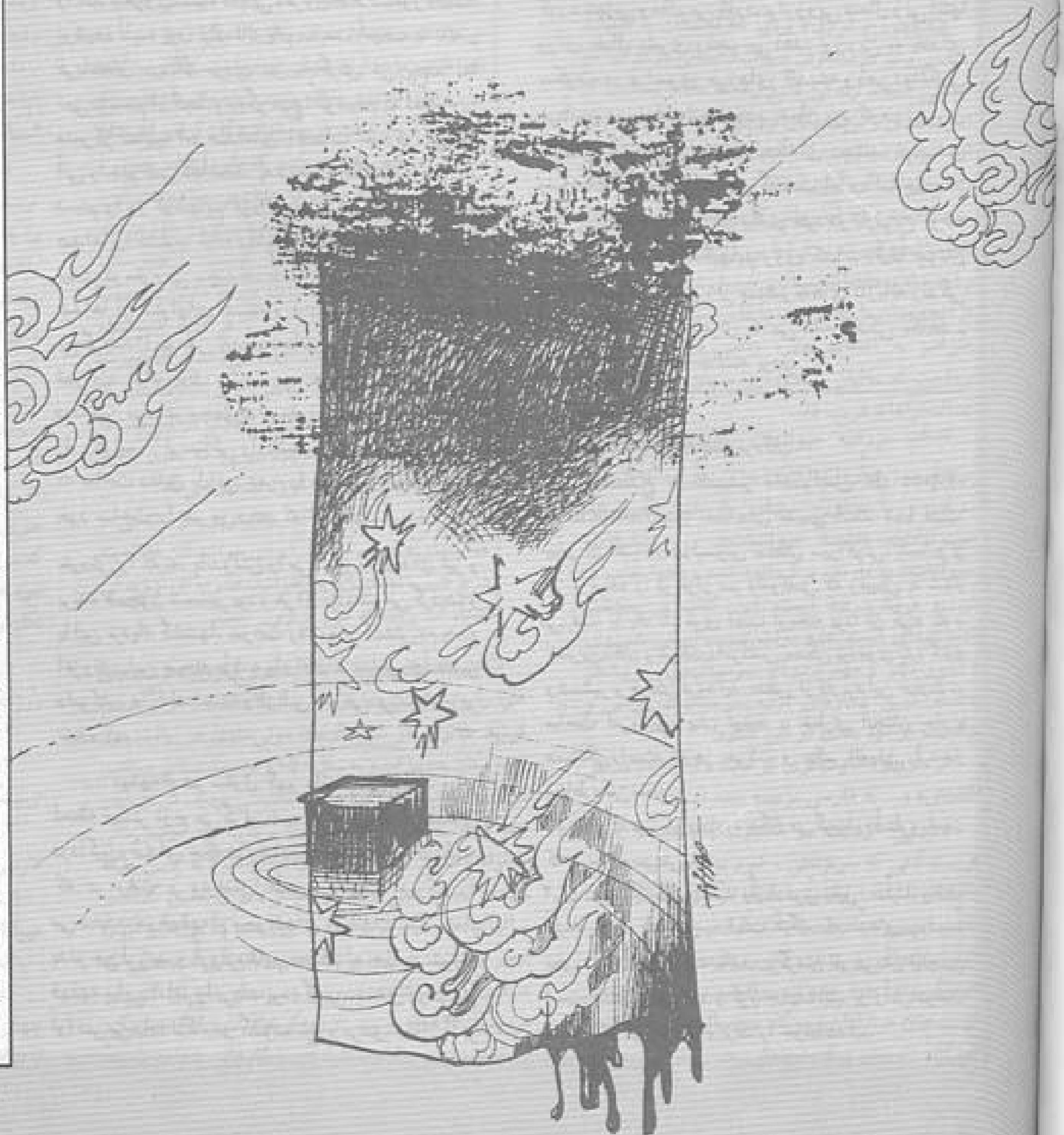
جشن دلتنگی‌ها

● رزگار سعید

با این که حدود هفت ماه و اندی‌ست که از آن ماجرا می‌گذرد، هنوز مبهوت و گیجم. باورم نمی‌شود آنچه دیده‌ام، حقیقت داشته باشد. فرض براین که حقیقت هم داشته باشد، بخش عمده‌اش تا به امروز باور خودم نیز نشده است. چه بسا هر آنچه بر من گذشته است، در مجموع، تجلیات همان اندیشه کوتهی باشد که ذاتی خویش می‌دانمش. کل رویداد به قدری سرشته و ممزوج با کابوسهایی مازوخیستی و گاه حالاتِ روحیِ خاصی از نوع رؤیایِ روان پریشهایِ مالیخولیایی است، که بعید نمی‌بینم پذیرفتنش نشانهٔ سبکی مغز به شمار آید.

نمی‌دانم در بیداری شاهد آنچه رخ داد بوده‌ام یا در خواب. تصور می‌کنم خواب بودم؛ خواب که نه، گمان می‌کنم در یك حالت مابین خواب و بیداری دست و پا می‌زدم. حالتی که روح انسان از حصار تن، از این کالبد مادی خیانت پیشه ـ کالبد میرایی که روح از ازل از دستش در فغان بوده است ـ پای بیرون می‌نهد، اما هنوز مجال آن را نیافته تا به مأوای جاودانه‌اش برسد، و در برزخ حد فاصل این دو آواره و ویلان به هر در می‌زند شاید که آرام و قراری نسبی گیرد؛ آرام و قراری که بی‌تردید آنی است. ـ نه، این درباره من صدق نمی‌کند. روح من هیچ گاه از این سرگردانی دردناکش خلاصی نیافته است. راستش را بخواهید برایم بهشت و برزخی وجود نداشته است. تا بوده‌ام و خود را شناخته‌ام ـ که البته این شناخت همیشه محال بوده و در این روند مدام به بن‌بست رسیده‌ام ـ قسمت من از این ماتمکدهٔ منحوس تنها دوزخ بوده است و بس. بگذریم.

... نمی‌دانم هرم بود یا چیزی دیگر. تنها به خاطر دارم که منظره‌ای بس شگرف و باور نکردنی داشت. بخش تحتانی‌اش را می‌دیدم؛ خوب هم می‌دیدم؛ هر چند که مه متراکم و اندك غلیظی گرداگردش را فرا گرفته بود. دقیق‌تر که شدم، دیدم چونان آبگینه صاف و شفاف است؛ بدآنگونه که قادر بودم حجم داخلی و اضلاع دیگرش را به وضوح ببینم. حال متوجه شده‌ام که این خوب دیدنم، مرهون هالهٔ نوری بود که آمیخته با مه دور قسمت تحتانی‌اش چنبره زده بود. و همین بود که دیدم را وسعت می‌بخشید. این مه و هالهٔ نور، رفته‌رفته هر چه بالا می‌رفت رقیق‌تر می‌شد و بجایش یك چیز قی گون که مشکوکم لجن بود یا متعفنی دیگر افزون و افزونتر. تا بدانجا که رأس این بالفرض هرم، یکپارچه به آن مادهٔ ناشناخت تهوع‌آور آغشته بود. شاید هم قسمت فوقانی‌اش از همان ماده مستهجن ساخته شده بود؟! درست از چکاد آن یك استخوان ران آدم به صورت افقی بیرون زده بود. آنگونه که با توجه به شیب هرم زاویه‌ای چهل و پنج درجه تشکیل می‌داد. به انتهای استخوان، بدان سری که در فضای تیره و تار پیرامون رأس هرم قرار داشت، طناب دار قطور و خشنی آویخته بودند که هر چه به آن دقیق‌تر



می شدم این اندیشه در ذهنم قوت بیشتری می گرفت که طناب چیزی نیست مگر زردپی به هم تافتهٔ قربانیانی تیره روز که نه تنها از خاطر همگان رفته‌اند، بلکه اهریمنان نیز فراموششان کرده اند. اما از همه عجیبتر، شاید هم از تمامی آنچه گفتم طبیعی‌تر، قیافه و ظاهر خوف‌آور و در عین حال مضحک مردی بود که در آن بالا، درست در رأس هرم، بر تختی ساخته شده از استخوانهای به سیاهی گراییدهٔ آدمی نشسته بود؛ به نحوی که جفت پاهایش بر فراز آن استخوانی که در حکم دار بود، سنگینی می کرد. صورتش شباهت زدیکی به بادکنك داشت، بلکه هم خود بادکنك بود. به عکس سلاطین کهن که تاجهای مرصع نشانِ طوقی شکل با لبه هایی باروماننـد بر سر می نهادند، آنچه او بر سرش یا درستتر بگویم بر آن بادکنك سوار کرده بود، دو برج گلدسته مانند بودند با تشابه زیادی به فضاپیما، که عمود بر بادکنك در فضای کدر فوق سرش کشیده شده بودند. دو برجی که نمی‌دانم شاخهایش بودند یا بدل آن دو گوشی که نداشت! در حد وسط این دو برج حیرت انگیز و اندکی پس‌تر از آنها، گنبدی نیم دایره مانند قرار گرفته بود. درضمن تسبیح طویلی را که تماماً از جمجمه های انسان درست شده بود، پیوسته در میان چنگالهای خونینش می چرخاند. من که از آن پایین ـ از میان مه و هالهٔ نور ـ به این منظره می نگریستم، به نظرم آمد آنچه در حکم نشانه اقتدارش به حساب می آید بسی به نمای بیرونی مسجدی مسخ شده می ماند؛ مسجدی که دیگر مسجد نیست! از این تشابه و استنباطی که نمی‌دانم تا چه اندازه صحیح و منطقی بود خنده‌ام گرفت. طوری قهقهه می‌زدم که چندشم می شد، لیکن علیرغم کوشش بسیار نمی‌توانستم جلو خنده‌ام را بگیرم. در این اثنا مردی را دیدم که دارش می‌زدند. با همه مساعی مبذوله نتوانستم قیافه‌اش را تشخیص دهم. اندامی بی‌رنگ و اثیری بمانند فضای سیال داشت. تنها یك طرح گنگ و محو از او دیده می شد. خنده‌ام حالا به قهقهه‌ای خشك و بی‌روح که یکریز از حلقومم، از تارهای صوتی برآماسیده‌ام بر می خاست، مبدل شده بود: انگار یکی دیگر در درونم آوا سر می داد! از هراس آن آوا که عیناً شبیه فریاد شوم جغدی مسکن گزیده بر ویرانه ها بود، یا از چیزی دیگر که نمی‌دانم چه بود، آرواره هایم محکم به هم می خورد و تنم ناخواسته ازتشنجی مرموز می لرزید. بی آنکه خود متوجه باشم، نگاهم بر آن هیکل اثیری آویخته به دار که در تلاش مذبوحانه سختی جهت رهایی بود، مجدداً درنگی کرد و دیدم که چگونه بی صدا آرام شد. دفعتاً آن خندهٔ سهمناکم که موی بر تن راست می کرد، بریده شد. سراسیمه از جسد که حال گنگ و محوتر به نظر می آمد، دیده برگرفته و به سراپایم چشم دوختم که اینك اسکلتی بیش نبود! چیزی در درونم فروریخت، و احساس کردم وزنی تحمل ناپذیری که اندك از سنگینی قسمت فوقانی هرم نبود، بر دوشهایم افتاده است. برای آخرین بار از گوشهٔ حدقهٔ دیدگانم، به هیکل اثیری که هر لحظه محو و مبهم‌تر می شد و نفسهای مقطع و شهوانی مرد لمیده بر تخت آرام تکانش می‌داد، نگریستم. و ناگاه از وحشت خشك شدم: آن طرح محو دار زده شده روح خودم بود!

از خواب پریدم، اما مگر خوابیده بودم؟! از وحشت کابوسی که دیده بودم موهای تنم سیخ شده و رنگم بریده بود. بر سراپایم عرقی سرد نشسته بود.

دهانم خشك و بدمزه می نمود. و احساس عطشم آنچنان شدید بود که گویی سالیان متمادی در کویری برهوت در اشتیاق قطره ای آب زیسته باشم. برخاستم اندکی آب بنوشم که ناگاه چهار دست، محکم، بازوانم را چسبیدند و شخص ثالثی هم در مقابلم قد علم کرد.

* * *

آنچه از آن پس روی داد آنچنان درهم و برهم و باور نکردنی است که به سختی قسمتهایی از آن در ضمیرم مانده، باورم نمی‌شود. اکثر آن فراموشم شده است. همین قدر به یاد دارم که سلولم نیمه تاریك و سرد بود و سقفش از چند جای چکه می کرد. دیوارهایش نیز به تمامی، از جملاتی چون «پایندگی در فرمانبرداری‌ست، وارستگی در جهالت» و «همه چیز را حد و مرزی‌ست، دانایی افزون ضلالت‌آور است» پوشیده شده بود. تیك تاك یك ساعت آمیخته با ناله و فریادهای دردناك مردی نیز به گوش می‌رسید، اما نمی‌دانستم از کجا؛ و دیگر هیچ! کوشیدم که افکارم را متمرکز نمایم، اما صداهای اعصاب خردکن موذی، آنی راحتم نمی گذاشتند. به دفعات انگشتان سبابه دو دستم را در گوشهایم فرو بردم، با این امید که دیگر صداها را نشنوم، لیك بیفایده بود و صداها با رسایی بیشتر در مغزم می پیچیدند. یا من اشتباه می کردم و این صداها از سلولهای خسته و فرسودهٔ مغزم سرچشمه می گرفتند؟! به هر تقدیر، چکش بی وقفه و منظم قطرات، تیك تاك ساعت و نعره‌های عصیانی و دردآگین مرد، در مجموع، سمفونی شب بی پناهیهایم را، رکوئیم[1] ترسناکی را، تشکیل می‌دادند. پنداشتم که ساعت دقایق پایانی عمرم را می شمارد. حتی اینك خود ساعت را هم می‌دیدم که از سقف آویزان بود.

خودش را که نه، پاندولش را می‌دیدم که تیغه‌ای تیز و برنده همچون شمشیر بود و هر آن نزدیکتر می گردید، و با این نزدیك گشتنها، سرعت رفت و برگشتش دم به دم افزونتر. این صحنه مرا به یاد افسانه قدیمی «شمشیر داموکلس»[2] انداخت و از این تداعی بی‌محابا زیر خنده زدم.

... قهقهه‌ام در سلول گور مانندم می پیچید و هر لحظه بیشتر اوج می گرفت؛ به گونه‌ای که فریادهای دردآگین، صدای چکه ها و تیك تاك عقربه ثانیه شماری که در رفت و وارفتش طنین گامهای مرگ را می شنیدم، در قهقهه‌ام محو شدند. از شدت خنده تمام بدنم می لرزید و آرواره‌هایم محکم به هم می خورد. قهقهه بیابی امانم را بریده بود؛ گویی جغدی در درونم آوا سر می داد! ناگاه در گشوده شد و مردی عقال[3] بر سر در چهارچوب درگاه ظاهر گشت. صورتش را به وضوح نمی‌دیدم؛ اما دیدم بی‌آنکه خود متوجه شده باشم، قهقهه تنفر برانگیزم بریده شده است. آمرانه و پر صلابت پرسید: «خواب دیده ای؟ هان!» بهت زده، با صدایی که خود از شدت نفرتی پوبا به سختی می‌شنیدم، از سر اکراه اما قاطع زمزمه کردم: «خواب؟ نه!»

گامی چند به درون آمد. حال صورتش در معرض نوری قرار گرفته بود که از درب نیمه باز به درون می تابید. قیافه‌ای زمخت داشت با زنخی خالکوبی شده؛ و لبخندی استهزاءآمیز که بر گوشه لبانش نشسته بود. آنگاه پژواكِ نعرهٔ تمسخرآمیزش در گوشهایم نشست: «عَلّینا مَلّینا، فوگ نَخل صَلّینا، ثلج هَمْ گلینا!»[4] تحیر از اینکه چگونه صدای بیش از اندازه پایینم ـ که بمانند شِکوه مردی سرخورده در بن چاه ژرف زندگی بود ـ شنیده است، تا تارترین زوایای وجودم رخنه کرد. متقاعد کردنش کاری بس عبث می نمود؛ چرا که در آن شبکه عنکبوتی، در جنگلی که نامش زندگی بود، می‌دیدم که شبِ بی‌پناهیم که با بی‌رنگیِ کدر اما دوده گونی رنگ گرفته بود در ژرفایِ کورهِ تنهایی و ماتم می گذرد، و آرزویی محال و بی انتها ورای خیال بشری رنجم می‌دهد: آرزویی به بلندای سکوت، در فراسویِ مرزهایِ اندیشه و ذهن! وانگهی هر آنچه در خواب دیده بودم، همان بود که در بیداری خویش نیز می‌دیدم... لحظه‌ای چند تردیدی وسوسه‌انگیز و آنی بر من گذشت اما... اما پیش از آنکه با درهم مچاله کردن بیشتر خود در تارترینِ گوشه سلول به جشن دلتنگیهایم روی کنم ـ دقیقاً چونان انسان مفلوکی که در زیر سمضربه‌های تازیانه زندگی قوز می‌کند، تا از زجری که می کشد اندکی بکاهد ـ یلواره و استوار بپا خاسته بودم.

زیر نویسها

۱ـ «Requiem» نماز مردگان

۲ـ اصطلاح شمشیر داموکلس «Epee de Damocles»، از افسانه‌ای قدیمی اتخاذ شده است. بنابر آن افسانه، دیونیسوس سلطان سیراکوس، شمشیری تیز و برنده را بر فراز سر داموکلس که رقیبش به شمار می‌رفت، با یك تار موی اسب آویخته بود؛ آن گونه که با کمترین تکان و حرکت داموکلس، ممکن بود موی پاره گشته و شمشیر بر فرقش فرود آید. منظور از کاربرد این عبارت در مباحث امروزین، بیان تهدید و خطری آنچنان حاد و همیشگی است که هر حرکت و عکس‌العملی را دچار مخاطره می نماید.

۳ـ عَقال که در زبان محاوره عَگال می گویند، دستاری است که عرب بر سر می‌بندد.

۴ـ با شیوه نگارشی «عَلَّینا مَلَّینا، فوقَ نَخلِ صَلَّینا، والثَلجَ غَلَّینا» تکیه کلام عرب است آنگاه که ادّعای رودست نخوردن و رندی داشته باشد. برگردان تقریبی آن اینچنین است: ما برتریم، سرد و گرم چشیده‌ایم، بر رأس درخت خرما نماز گزارده‌ایم، و برف را جوشانده‌ایم.



دربارهٔ اتحاد اروپا

○ جورج اُرول

● علیرضا طیب

اشاره:

○ «جورج ارول» برای علاقه‌مندان به ادبیات سیاسی و نیز دوستداران ادبیات داستانی در ایران، نام آشنایی است. زندگی «اُرول» که مانند بسیاری از اندیشمندان و نویسندگان اروپایی نیمهٔ اول این قرن، ابتدا به سوسیالیسم دل باخته بودند سرشار از حوادث و ماجراهای گوناگون است. وی در آغاز شیفتهٔ نظام سوسیالیستی بود امّا زمانی که مشاهده کرد شعارهای سوسیالیسم (در شوروی) به بوروکراسی و تکنوکراسی و استبداد وحشتناک استالینی تبدیل شده است ناامید از آنچه بدان دل بسته بود، با قلمی موشکاف و بیانی طنزآمیز به افشای چهرهٔ واقعی دولت و نظامی پرداخت که سالیان متمادی مردم جهان را با شعارهای عدالتخواهانه فریب داد.

کتابِ مزرعهٔ حیوانات (Animal.s Farm) نوشتهٔ جورج اُرول تاکنون به وسیلهٔ حداقل چهار مترجم و با عناوین مختلفی از قبیل «مزرعه حیوانات»، «قلعهٔ حیوانات»، و... «انقلاب حیوانات» به فارسی برگردانده شده و دهها چاپ از آن به فروش رفته است. این کتاب در حقیقت ادعانامه‌ای است علیه دولت سوسیالیستی شوروی (کشور مادر و مهد اردوگاه سوسیالیسم)، و بیانگر فاصلهٔ عمیق شعارهای اولیهٔ سوسیالیسم روسی و واقعیت موجود بعدی در این کشور.

از «اُرول» آثار دیگری نیز مانند «۱۹۸۴» و «دختر کشیش» و... به فارسی ترجمه شده است.

«جورج اُرول» نیز همچون بسیاری از سایر نویسندگانی که سرنوشتی - کم و بیش - شبیه به وی داشتند (مانند اینیاتسیوسیلونه، آرتورکویستلر، و... مانس اسپربر در غرب، و جلال آل احمد، خلیل ملکی، انور خامه‌ای و... در کشور خودمان) در آغاز افشاگریهای خود علیه سوسیالیسم روسی، با انواع تهمت‌های هواداران اردوگاه سوسیالیسم مواجه شد، اما گذشت زمان - که خود داور خوبی در این جهان پرآشوب است - نشان داد آنچه آنها می گفتند و می‌نوشتند، چندان هم دور از واقعیت و یا صرفاً به تحریك سرمایه‌داری جهانی نبوده است. بگذریم: آنچه در زیر می‌خوانید مقالهٔ منتشر نشده‌ای از «جورج ارول» در ایران است. توجه خوانندگان گرامی ادبستان را به این نکته جلب می کنیم که «ارول» در بیست و یکم ژانویهٔ ۱۹۵۰ رخت از جهان بربست و بنابراین، هرچند تاریخ نگارش این مقاله به بیش از چهل و چند سال قبل برمی گردد، اما پس از گذشت این همه سال، هنوز بعضی نکات مطرح شده توسط «ارول» اهمیت خود را از دست نداده است؛ و هر چند ادبستان، ماهنامه ای ادبی، هنری (و اجتماعی) است اما شهرت «جورج ارول» در ادبیات معاصر، به آن اندازه هست که مقاله‌ای «سیاسی - اجتماعی» از او را در ادبستان به چاپ برسانیم: مقاله و دیدگاههایی که بدون تردید زیربنای تألیف رمانهای او را تشکیل می‌داد.

بی‌مناسبت ندیدیم که خلاصه‌ای از زندگی و فعالیتهای «جورج ارول» را برای خوانندگان علاقه‌مند درج کنیم. آنچه در زیر می خوانید، فشرده ای از زندگی کوتاه اما پرمشغلهٔ جورج ارول است.

○ «اریك آرتور بلر» که با نام «جورج اُرول» نوشته‌های خود را به جهان عرضه کرد در سال ۱۹۰۳ به عنوان دومین فرزند خانواده در شهر کوچك موتی‌هاری در ایالت بهار هندوستان به دنیا آمد و به سال ۱۹۵۰ در بیمارستانی در لندن درگذشت. پدر و مادرش هر دو انگلیسی بودند. در آن زمان هند هنوز بخشی از مستعمرات بریتانیا بود. وضع مالی خانواده که به گفتهٔ خود ارول از درآمد لایهٔ پایین طبقه متوسط تجاوز نمی کرد در روح او تأثیری عمیق گذاشت سالهای عمر او مقارن با دوره ای است که مورّخان آن را عصر «خشونت» نامیده‌اند: عصر شکوفایی دانه‌هایی که در قرن نوزدهم کاشته شده بود و میوه‌های تلخ آن اکنون به مردم روزگار ما می‌رسید. از ویژگی‌های مهم این عصر یکی پیشرفت سریع علم و تکنولوژی و گام‌های بلند در توسعهٔ صنعت و افزایش شهرنشینی بود؛ دوم اعتقاد فزاینده به لزوم برنامه‌ریزیهای درازمدت؛ سوم گسترش ایمان به آزادی و ارزشهای دمکراتیك و نهادهایی چون سازمان‌های کارگری و مشارکت مردم در نظام پارلمانی (و سپس به فاصله‌ای کوتاه بعد از جنگ جهانی اول، افول آن ارزشها و پژمردگی این نهادها) و چهارم، ظهور حرکتها و نهضت‌هایی مانند فاشیسم و کمونیسم و تأسیس دولتهای تك حزبی و حکومت‌های یکه‌تاز.

در ۱۹۱۴ وقتی جنگ جهانی اول آغاز شد، «ارول» در دبستان درس می‌خواند. در ۱۹۱۷ هنگامی که لنین و بلشویك‌ها سنگ بنای حکومت تك‌حزبی را در روسیه می‌گذاشتند، «ارول» در سال اول دبیرستان مشغول تحصیل بود. در ۱۹۲۲، آن زمان که جامعهٔ ملل کم‌کم با نخستین معضلات خود روبه‌رو می‌شد و استالین به مقام دبیرکلی حزب کمونیست شوروی رسید و موسولینی برمسند دیکتاتوری ایتالیا قرار گرفت «ارول» در آستانهٔ زندگی مستقل خود بود. در ۱۹۲۹ وقتی ارزش سهام در بورس نیویورك سقوط کرد و دورهٔ بحران بزرگ و فاجعهٔ اقتصادی آغاز شد، «ارول» آه در بساط نداشت و برای امرار معاش گاه در رستوران‌های پاریس ظرف می شست و شبها با ولگردان و گدایان و مجرمان و بدکاره‌های پاریسی بیتوته می کرد و گاه در نوانخانه‌های لندن با مطرودان اجتماعی آن شهر عظیم، همصحبت و معاشر بود. سی ساله بود که هیتلر صدراعظم آلمان شد و استالین نخستین مرحلهٔ برنامهٔ صنعتی کردن روسیه را به اجرا گذاشت. تا آن زمان، ارول پنج سال از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۷ برای کسب درآمد در پلیس امپراتوری در برمه خدمت کرده بود، در پاریس و لندن به قعر جامعه فرو رفته بود، آموزگار شده بود و یك سال هم به کتابفروشی پرداخته بود. «ارول» در تابستان ۱۹۳۶ ازدواج کرد و در اواخر همان سال به قصد شرکت در جنگهای داخلی اسپانیا داوطلبانه به آن کشور رفت.

«ارول» نویسندگی را پس از مراجعت به اروپا از برمه با نوشتن داستانهای کوتاه و مقالاتی شروع نمود که کسی آنها را چاپ نکرد. اما پس از تجربهٔ موقعیت‌ها و مشاغل مختلف بالاخره در سال ۱۹۳۵ دیگر می‌توانست با نوشتن، زندگیش را اداره کند. ارول هدف خود را از نویسندگی در یکی از مقالاتی که در اواخر عمرش در سال ۱۹۴۷ منتشر کرد چنین بیان کرده است: «... همیشه آنچه بیش از هر چیز خواسته‌ام انجام دهم این بوده که از نویسندگی در امور سیاسی، هنری بسازم. نقطهٔ آغاز کار من همیشه نوعی احساس طرفداری و حس بیعدالتی است. وقتی می نشینم که کتابی بنویسم، به خودم نمی گویم «قصد دارم یك اثر هنری بیافرینم». کتاب را می نویسم زیرا دروغی وجود دارد که می خواهم افشا کنم یا واقعیتی که میل دارم به آن توجه شود.» آثار ارول در زمینهٔ ادبیات داستانی به ترتیب سال نگارش عبارتند از

۱. خاطرات برمه ← (۱۹۳۴)، ← نام ترجمهٔ فارسی: روزهای برمه

۲. دختر کشیش ← (۱۹۳۵)

۳. بگذار گیاه آسپیدیسترا رشد کند ← (۱۹۳۶)، نام ترجمهٔ فارسی: درخت زندگی

۴. در جستجوی هوا ← (۱۹۳۹)، ← نام ترجمهٔ فارسی: تنفس

۵. مزرعهٔ حیوانات (۱۹۴۵)، ← در فارسی با نام قلعهٔ حیوانات و انقلاب حیوانات نیز ترجمه شده است.

۶. ۱۹۸۴ ← (۱۹۴۹)

که همگی به فارسی ترجمه شده‌اند. (از مزرعهٔ حیوانات چهار ترجمه و از ۱۹۸۴ سه ترجمه به فارسی موجود است) از میان کتابهای غیرداستانی او نیز آس و پاس‌ها در لندن و

پاریس و وداع با کاتالونیا منتشر شده است. اما آنچه به ارول درمیان منتقدین عالم اعتبار می‌بخشد - بجز «مزرعهٔ حیوانات» و «۱۹۸۴» - رمانهای او نیست بلکه مقالاتی است که یا به صورت مستقل انتشار یافته و یا در قالب یك ستون از روزنامه‌ای منتشر شده‌اند (مهمترین آنها ستون معروف «آنطور که من می‌پسندم» در روزنامهٔ تریبیون و «نامه‌ای از لندن» در مجله پارتیزان ریویو بود). ارول در این مقالات مسائل مختلف روز را مطرح می‌کرد و به نقد می‌کشید. مقاله‌ای که در زیر مطالعه می‌کنید نیز در مجله «پارتیزان ریویو» به چاپ رسیده و همان طور که تلویحاً اشاره شد، تحلیلی سیاسی و موضوع آن «امکانات و موانع وحدت اروپا» می‌باشد.

○○○

یك سوسیالیست، امروزه در موقعیتی مشابه با طبیبی قرار دارد که درگیر معالجهٔ بیمار وخیم احوالی است. همچون یك پزشك، وظیفهٔ او زنده نگهداشتن بیمار است و بنابراین باید همواره فرض را براین قرار دهد که بیمار او حداقل یك شانس برای بهبودی دارد. اما در مقام یك دانشمند، وظیفهٔ او روبه‌رو شدن با حقایق و در نتیجه تصدیق این احتمال است که شاید بیمار وی از دست برود. فعالیتهای ما به عنوان معتقدین به سوسیالیسم تنها در صورتی معنی خواهد داشت که فرض را بر «وجود امکان» برپایی سوسیالیسم قرار دهیم. اما اگر تنها به مشاهده آنچه محتملاً رخ خواهد داد، بسنده کنیم آنگاه به نظر من باید تصدیق کنیم که اوضاع برضد ما است.

اگر قرار بر شرط‌بندی بود، من صرفاً تمام احتمالات را محاسبه می‌کردم و بدون به حساب آوردن آمال و آرزوهای خود بر روی این موضوع شرط می‌بستم که تمدن اخیر در عرض چند صدسال آینده نابود خواهد شد. تا آنجا که قدرت بینش من اجازه می‌دهد، سه احتمال دربرابر ما وجود دارد:

۱ - احتمال نخست آن که امریکائیان درموضعی که روس‌ها فاقد بمب اتمی هستند تصمیم به استفاده از این سلاح مرگبار بگیرند. اما این کار هیچ مشکلی را حل نخواهد کرد. اگرچه این واقعه محتملاً خطر خاصی را که از جانب شوروی مطرح است از میان برخواهد داشت لیکن ناگزیر به امپراتوریهای جدیدتر، رقبای تازه نفس‌تر، جنگهای بیشتر، بمبهای اتمی بیشتر و... خواهد انجامید. در هرحال به گمان من چنین امری دارای کمترین درجهٔ احتمال وقوع درمیان سه مورد می‌باشد: چرا که یك جنگ پیشگیرانه، جنایتی است که اگر کشوری بویی از دمکراسی برده باشد نمی‌تواند به سادگی مرتکب آن شود.

۲ - احتمال دوم این است که «جنگ سرد» کنونی تا زمان دستیابی شوروی و سایر کشورها به بمب اتمی ادامه یابد. در این صورت قبل از به گوش رسیدن صدای غرش موشکها و اصابت راکتها و قبل از روانه شدن بمبها و پاك شدن مراکز صنعتی جهان از صحنه عالم، تنها مجال کوتاهی برای تنفس وجود خواهد داشت. حتی اگر یکی از ممالك جهان یا گروهی از دولتها نیز از دل چنین درگیری مخربی به منزله فاتح تکنیکی جنگ سر برآورد، چنین کشوری به احتمال بسیار، قدرت برپاسازی مجدد تمدن ماشینی را نخواهد داشت. با فرض وقوع چنین امری، جهان باردیگر فقط چند میلیون یا چندصد میلیون سکنه خواهد داشت که از راه کشاورزی زندگی می‌کنند و محتملاً پس از چند نسل، از فرهنگ و تمدن گذشته چیزی بیشتر از دانش گدازش فلزات برای بشر باقی نخواهد ماند. می‌توان این را نتیجه مطلوبی تصور کرد اما چنین نتیجه‌ای آشکارا با «سوسیالیسم» بیگانه است.

۳ - احتمال آخر آن که وحشت ناشی از بمب اتمی و سایر سلاحهایی که در آینده ساخته خواهد شد آنقدر وسعت یابد که کلیهٔ دارندگان چنین وسایل مرگبار از به کارگیری آنها خودداری نمایند. اما این هم به عقیدهٔ من بدترین حالت ممکن از میان سه احتمال فوق است. [چرا که] این امر مفهومی جز تقسیم دنیا میان دو یا سه ابردولت پهناور که هیچیك قادر به غلبه بر دیگری نبود و بوسیلهٔ شورش داخلی نیز نمی‌توان آنها را مضمحل ساخت نخواهد داشت. در کلیهٔ احتمالات، ساختار این ابردولت‌ها شکلی سلسله مراتبی خواهد داشت، با یك کاست [طبقه] نیمه الهی در رأس و بردگی عریان در سطوح زیرین آن؛ و مسلماً پایمال شدن آزادی از هر میزان و حدی که دنیا تاکنون به خود دیده است نیز فراتر خواهد رفت. در داخل هریك از این دولتها جوّروانی لازم از طریق جداسازی کامل آن جامعه از جهان خارج و جنگ‌های زرگری مداوم علیه دول رقیب، در حد مطلوب نگهداشته خواهد شد. تمدنی از این دست ممکن است برای هزاران سال نیز پابرجا بماند.

بیشتر خطراتی که مطرح ساخته‌ام خیلی پیشتر از اختراع بمب اتمی نیز وجود داشته یا قابل پیش‌بینی بوده است. تنها راهی که برای اجتناب از وقوع این خطرات به نظر من می‌رسد آن است که در منطقه‌ای از جهان و در مقیاسی گسترده، چشم‌انداز جامعه‌ای را ارائه دهیم که در آن انسانها نسبتاً آزاد و سرخوش بوده و محرك اصلی افراد در زندگی، تحصیل ثروت و یا کسب قدرت نباشد. به عبارت دیگر باید در ناحیهٔ وسیعی از جهان «سوسیالیسم دمکراتیك» را به اجرا درآورد. اما تنها منطقه‌ای که می‌توان اجرای «سوسیالیسم دمکراتیك» در آن را در آتیه‌ای نزدیك تصور نمود «اروپای غربی» است. به غیراز استرالیا و زلاند نو، می‌توان تنها در اسکاندیناوی، آلمان، اتریش، چکسلواکی، سویس، هلند و بلژیك، فرانسه، بریتانیا، اسپانیا و ایتالیا به وجود سنت «سوسیالیسم دمکراتیك» قائل شد و حتی در این کشورها نیز این سنت فقط به صورتی نااستوار وجود دارد. تنها در این ممالك است که هنوز تعداد زیادی از مردم وجود دارند که واژهٔ «سوسیالیسم» برای آنها تا حدودی جاذبه دارد و این مفهوم در ذهنشان با آزادی، برابری و انترناسیونالیسم به هم آمیخته است. سوسیالیسم در هیچ جای دیگری دارای جای پایی نیست و یا دست کم معنی دیگری از آن برداشت می‌شود. در امریکای شمالی، توده‌ها با سرمایه‌داری سرخوشند و هیچکس نمی‌تواند بگوید که آنها پس از آغاز فروپاشی سرمایه‌داری چه چیزی را به عنوان جایگزین برخواهند گزید. در اتحاد شوروی نیز نوعی جمعگرایی الیگارشیك حکمفرما است که تنها می‌تواند برخلاف خواست اقلیت حکومتگر به «سوسیالیسم دمکراتیك» تبدیل شود. در آسیا حتی «واژه سوسیالیسم» هم به زحمت رسوخ کرده است. جنبشهای ناسیونالیستی آسیا یا دارای ماهیت فاشیستی هستند، یا چشم به بارگاه مسکو دارند، و یا آن که این هردو ویژگی را درخود جمع کرده‌اند و در حال حاضرکلیه جنبش‌هایی که درمیان ملل رنگین‌پوست وجود دارد با نوعی گرایش معنوی نژادی آلوده است. در بخش اعظم مناطق امریکای جنوبی نیز وضع اساساً یکسانی وجود دارد: همانگونه که در آفریقا و خاورمیانه نیز چنین است. «سوسیالیسم» در هیچ نقطه‌ای موجودیت ندارد اما دست کم به عنوان یك اندیشه در زمان حاضر فقط در اروپا به قوت خود باقی است. البته درواقع تا هنگامی که سوسیالیسم گسترش جهانی پیدا نکرده است نمی‌توان به درستی به برقراری آن اندیشید، اما دست کم می‌توان پذیرفت که این روند [جهانی شدن] باید از جایی آغاز گردد و من قادر به تصور سرآغاز دیگری برای آن جز از طریق اتحادیهٔ دول اروپای غربی که به جمهوری‌های سوسیالیست بدون مستعمرات وابسته تغییر شکل یافته باشند نیستم. بنابراین امروزه به نظر من یك ایالات متحده سوسیالیستی اروپایی، به عنوان تنها هدف ارزشمند سیاسی مطرح است. چنین فدراسیونی حدود ۲۵۰ میلیون نفر، از جمله شاید قریب به نیمی از نیروهای صنعتی قاهر جهان را در بر خواهد گرفت. لازم به یادآوری نیست که اشکالات و دشواریهای ایجاد چنین چیزی بی‌شمار و هراس‌آور است و من خود چند سطر پایین‌تر برخی از آنها را برخواهم شمرد. ولی نباید این امر را ماهیتاً ناممکن بدانیم و یا فکر کنیم که این ممالك که تا این حد از هم متفاوتند به طور داوطلبانه «متحد» نخواهند گردید. احتمال تحقق یك اتحادیهٔ اروپای غربی فی‌نفسه بیش از احتمال تشکیل اتحاد شوروی و امپراتوری بریتانیا است.

حال به مشکلات بپردازیم. بزرگترین معضل موجود بی‌علاقگی و محافظه کاری مردم در همه جا، و عدم التفات آنها نسبت به خطر و عدم توانایی آنان برای تصور و قبول هرچیز نو، و به طورکلی همان‌طور که اخیرا برتراند راسل مطرح ساخته است: «عدم تمایل نوع بشر به پذیرفتن بقای خود است». [از طرف دیگر] نیروهای بدخواه بریتانیا نیز علیه اتحاد اروپا در حال فعالیت هستند و روابط اقتصادی چندی هم وجود دارد که با سوسیالیسم حقیقی ناسازگار بوده و مردم اروپا به دلیل نوع زندگی خود بدانها وابسته‌اند در اینجا چهار مانع عمده‌ای را که به نظر من [بر سر راه استقرار این اتحاد] وجوددارد بیان می‌کنم و درحد توان خودم در باره هریك شرح کوتاهی می‌دهم:

۱. دشمنی روسیه [شوروی]: روسیه نسبت به هراتحاد اروپایی که تحت کنترل خودش نباشد خصومت خواهد ورزید. دلایل واقعی و ظاهری این امر برای همه آشکار است. بنابراین باید مواردی از قبیل خطر یك جنگ پیشگیرانه، ارعاب سازماندهی شده و ایجاد جو هراس برای ملل کوچك‌تر و خرابکاری‌های احزاب کمونیست را در همه جا درنظر داشت. از همه اینها بالاتر، خطر ادامهٔ اعتقاد توده‌های اروپا به «اسطورهٔ شوروی» نیز وجود دارد، زیرا تا زمانی که این اعتقاد پابرجاست، اندیشهٔ اروپای سوسیالیست برای به کار انداختن مساعی لازم، به حد کافی جاذبه نخواهد داشت.

۲. دشمنی آمریکا: اگر ایالات متحده آمریکا همچنان یك نظام سرمایه‌داری باقی بماند و بویژه اگر همچنان نیازمند بازار صادرات باشد نخواهد توانست اروپایی سوسیالیست را با نگرشی دوستانه تلقی نماید. بی‌شك برای مداخله بیرحمانه آمریکا احتمال ضعیف‌تری نسبت به احتمال مداخله شوروی وجود دارد، اما فشار آمریکا نیز از آنجا که می‌تواند به نحو سهل‌تری [نسبت به شوروی] برانگلیس که یك کشور اروپایی خارج از مدار شوروی است وارد شود، برای خود عامل پراهمیتی است. از ۱۹۴۰ انگلیس به بهای وابسته شدن به امریکا برضد دیکتاتوری‌های اروپایی پافشاری کرده است. انگلیس تنها به وسیله انصراف از کوشش برای تبدیل شدن به یك قدرت فوق اروپایی می‌تواند از حوزهٔ تسلط آمریکا خارج گردد. قلمروهای انگلیسی زبان، مستعمرات وابسته ـ مگر محتملا در آفریقا ـ و حتی منابع نفت بریتانیا همگی گروگانهایی در دست آمریکا هستند. بنابراین خطر درهم شکسته شدن ائتلاف اروپا توسط آمریکا از طریق بیرون کشیدن انگلیس از چنین ائتلافی همواره وجود دارد.

۳. امپریالیسم: مردم اروپا و بویژه انگلیسی‌ها مدتهاست که سطح بالای زندگی خود را مدیون استثمار مستقیم یا غیرمستقیم انسانهای رنگین پوست هستند. این رابطه هرگز در تبلیغات رسمی سوسیالیستی افشا نشده است و به جای آنکه به کارگر انگلیسی گفته شود که در مقایسه با استانداردهای جهانی، بالاتر از سطح درآمد خود گذران زندگی دارد، به او این گونه آموخته‌اند که خود را مانند یك بردهٔ پایمال شده و خرد شده از کار زیاد، بپندارد. برای توده‌های همهٔ نقاط جهان «سوسیالیسم» به معنی افزایش حقوق، ساعات کار کمتر، مسکن بهتر، بیمهٔ اجتماعی همه جانبه و امثال اینها است (و یا دست کم با اینها همراه است). امّا اگر منافع به دست آمده از استثمار مستعمرات را به کنار نهیم، به هیچ وجه مسلّم نیست که قادر به اعطای چنین امتیازاتی باشیم. هر قدر هم که درآمد ملی منصفانه تقسیم شود اگر این درآمد در کلیّت خود تنزّل یابد، سطح زندگی طبقهٔ کارگر نیز ناچار با آن فرو خواهد افتاد. در بهترین فرض ممکن باز هم بسیار محتمل است که دوره‌ای طولانی و پرزحمت از بازسازی بروز کند که افکار عمومی در هیچ جا آمادگی آن را ندارند. امّا در عین حال ملل اروپایی اگر قصد برپایی یك سوسیالیسم حقیقی را در خانهٔ خود دارند «باید» از استثمار سایر ممالك دست بردارند. نخستین گام به سوی فدراسیون سوسیالیستی اروپا آن است که انگلیس از سرزمین هند خارج شود. امّا این نیز به نوبهٔ خود مسائل دیگری را به دنبال خواهد داشت. اگر ایالات متحدهٔ اروپا بخواهد خودکفا شود و قادر به سرپا ماندن در مقابل آمریکا و شوروی باشد، این عقب نشینی باید آفریقا و خاورمیانه را نیز در بر بگیرد، امّا این بدان معنی است که موقعیت مردم بومی این کشورها باید از طریق شناسایی تغییر پذیرد، یعنی این که مراکش یا نیجریه یا اتیوپی باید از حالت مستعمره یا نیمه مستعمره بودن خارج شوند و به صورت جمهوریهایی با حکومت داخلی مستقل و با تساوی کامل نسبت به مردم اروپا تغییر شکل دهند. این امر مستلزم تغییر وسیعی در بینش‌ها وکشمکش پیچیده و تلخی است که احتمال فیصلهٔ آن بدون خونریزی وجود نخواهد داشت. هنگامیکه بحران بروز کند نیروهای امپریالیستی بی نهایت قدرتمند خواهند بود و اگر به کارگر انگلیسی آموخته شود که دربارهٔ سوسیالیسم به شیوه‌ای مادیگرایانه بیندیشند ممکن است در نهایت به این نتیجه برسد که حتی به بهای داشتن سهم کمتری از آمریکا نیز بهتر است به صورت یك قدرت امپراتوری باقی بماند. مردم اروپا (که به هرحال کسانی هستند که باید بخشی از این اتحاد پیشنهادی را تشکیل دهند) به درجات مختلف با انتخاب مشابهی رو به رو خواهند بود.

۴. کلیسای کاتولیك: هرچه کشمکش میان شرق و غرب عریان‌تر گردد، خطر آن که سوسیال دمکرات‌ها و مرتجعین محض به سوی اتحاد در یك جبههٔ به اصطلاح ملّی سوق داده شوند، ملموس‌تر می‌گردد و کلیسا محتمل‌ترین پل ارتباطی میان این دو جناح است. در هر حال کلیسا برای تسخیر و سترون ساختن هر جنبشی که هدفش اتحاد اروپا باشد هر گونه تلاشی به عمل خواهد آورد. مسألهٔ خطرناك در مورد کلیسا این است که کلیسا در مفهوم معمول خود، ارتجاعی نیست. کلیسا با سرمایه‌داری معتقد به عدم دخالت دولت در امور مردم یا با نظام طبقاتی موجود پیوند نداشته و لزوماً نیز به همراه آنها نابود نخواهد شد. کلیسا به شرط محفوظ ماندن موقعیتش کاملاً قادر به هماهنگ شدن با سوسیالیسم یاحتی تظاهر به چنین چیزی است. منتها اگر به کلیسا بمثابهٔ یك تشکیلات قدرتمند اجازهٔ بقا داده شود، استقرار سوسیالیسم حقیقی را ناممکن خواهد کرد زیرا نفوذ و تأثیر آن همیشه بر ضد آزادی فکر و بیان، برعلیه برابری انسانها، و برضدّ هر مشکلی از نظام اجتماعی که درصدد ترویج شادمانی و خوشبختی زمینی است بوده و باید هم باشد.

هنگامی که به این قبیل مشکلات می‌اندیشم و دربارهٔ میزان بالایی از تعدیل ذهنی که باید صورت گیرد فکر می‌کنم، **پیدایی یك ایالات متحدهٔ سوسیالیستی اروپایی را واقعهٔ بسیار بعیدی می‌یابم.** مقصودم آن نیست که تودهٔ مردم به طرزی منفعلانه آمادگی چنین چیزی را ندارند بلکه می‌خواهم بگویم که شخصاً هیچ فرد یا گروهی از افراد را که دارای کمترین شانسی برای کسب قدرت و در عین حال دارای درك لازم برای مشاهدهٔ امور ضروری باشد و قربانیان لازم [برای چنین امری] را از میان پیروان خویش عرضه نماید نمی‌شناسم. ولی در عین حال فعلا نمی‌توانم هیچ هدف امیدوار کننده‌تری را در نظر آورم. زمانی معتقد بودم که می‌شود از امپراتوری انگلیس فدراسیونی متشکل از جمهوریهای سوسیالیست تشکیل داد. ولی حتی اگر هم چنین شانسی قبلاً وجود داشت ما آن را با کوتاهی در آزادسازی هند و نیز با موضعگیری خود در قبال عموم مردم رنگین پوست از دست دادیم. محتملاً دورهٔ اروپا به سرآمده و در روندی طولانی نوع بهتری از جامعه در هند یا چین پدیدار خواهد شد. با همهٔ این احوال معتقدم که اگر بتوان در جایی سوسیالیسم دمکراتیك را در مدت کوتاهی که برای جلوگیری از به کارگیری بمبهای اتمی کافی باشد متحقق ساخت، این نقطه فقط اروپا خواهد بود.

البته اگر نه برای خوش بینی، دست کم برای مسکوت گذاردن قضاوت دربارهٔ برخی نکات قرائن بسیاری وجود دارد. نکته‌ای که به نفع ما است این است که وقوع دفعی و بلافاصلهٔ یك جنگ عمده نامحتمل است. فکر می کنم نوعی از جنگ که شامل پرتاب راکتها باشد امکان وقوع دارد امّا نه جنگی که شامل بسیج دهها میلیون انسان باشد. در حال حاضر هر لشگر بزرگی به سادگی نابود خواهد شد و این حقیقتی است که در ده یا بیست سال بعد هم صادق خواهد بود. در خلال این مدت ممکن است مسائل غیرمنتظرهٔ چندی رخ دهد. به طور مثال شاید یك جنبش سوسیالیستی قدرتمند برای نخستین بار در آمریکا پدید آید. اکنون در انگلستان رسم برآن است که از ایالات متحده آمریکا به عنوان یك قدرت «سرمایه‌داری» سخن به میان آورند که «سرمایه‌داری» در آن همچون ویژگیهای نژادی (مثل رنگ چشم یا مو) امری تغییرناپذیر است. ولی در واقع سرمایه‌داری در آمریکا نمی‌تواند تغییرناپذیر باشد چرا که «سرمایه‌داری در اصل خود آشکارا آینده‌ای ندارد» و بعلاوه نمی‌توان مطمئن بود که تغییر آتی در آمریکا تغییری در جهت بهبود اوضاع نباشد.

افزون براین ما از تغییراتی که ـ به فرض امکان مخالفت از بروز جنگ در طی نسل آتی و پس از آن ـ در شوروی رخ خواهد داد، مطلّع نیستیم. در جامعه‌ای از نوع شوروی «تغییر» ناگهانی نگرش‌ها همیشه نامحتمل به نظر می‌رسد، نه تنها به دلیل آنکه در آنجا هیچ مخالفت آشکاری امکان بروز ندارد، بلکه به این خاطر که رژیم شوروی با کنترل تمام و کمالی که برآموزش و پرورش، اخبار، و غیره دارد به‌طور حساب شده‌ای سعی در جلوگیری از بروز دگراندیشی به واسطهٔ به صحنه آمدن نسلهای تازه (که در جوامع لیبرال به طور طبیعی رخ می‌دهد) دارد. ولی می‌دانیم که تمایل یك نسل برای ردّ اندیشه‌های نسل پیش از خود یك ویژگی زوال ناپذیر انسانی است که حتی سازمان اطلاعاتی و امنیّتی شوروی نیز قادر به ریشه‌کن کردن آن نخواهد بود. در همین مورد ممکن است تا سال ۱۹۶۰ میلیونها جوان روسی وجود داشته باشند که از دیکتاتوری و **«نمایش وفاداری»** به تنگ آمده و مشتاق آزادی بیشتری باشند و در نتیجه خواهان موضعگیری دوستانه‌تری در قبال غرب باشند.

با همهٔ این احوال حتّی اگر جهان به سه ابر دولت تسخیرناپذیر هم تقسیم شود محتملاً سنّت آزادی در میان بخش انگلیسی ـ آمریکایی جهان آنقدر قوی خواهد بود که زندگی را قابل تحمل ساخته و حتی امیدهای چندی را برای پیشرفت عرضه نماید. امّا همهٔ مطالب فوق چیزی جز **«گمانه زنی»** نیست. تا آنجا که من قادر به محاسبهٔ احتمالات هستم چشم انداز واقعی خیلی تیره و تار است و هر اندیشه جدّی باید همین واقعیت را نقطهٔ آغاز خود قرار دهد.

منبع:

Partisan Review, July - August 1947, from:
The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Vol. 4.



بازنشستگان

محمدرضا گودرزی

نیمکتی سبز. رنگی پوسته پوسته شده. نور خورشید در بسیاری نقاط، تن برهنه شده‌ی چوب را لیسه می‌زد. میخ هایی، جابه‌جا، خواب زمستانی چوبین خود را رها کرده، از عمق زیستگاهشان سر کشیده بودند. تخته‌ای، بار سنگین تخته‌ی مجاور را رها کرده، از هماغوشی‌اش سر پیچیده و لرزان در حجم هوا شناور بود. باقی، نیمکتهایی با همین هیئت بودند که کنده‌های زانوی خود را در خاك سرد پارك، استوار کرده بودند. نسیم، سر سفید پرگلبرگ گل ـ مردان روییده شده در کنار حوض بزرگ را به نرمی می‌جنباند. دست ـ شاخه‌های آنها به کندی رویش گیاه در بطن خاك، هوا را می‌شکافتند. زمزمه‌های در هم آنها وزش نسیم بود.

ـ چند وقت است که می‌خواهم پشت بام منزل را اسفالت کنم. اما از خرجش می‌ترسم...

ـ یادش به خیر، سرباز که بودم، یك روز سر پست خوابم برد...

ـ جایی که تعمیر لازم دارد نباید معطلش کرد.

ـ تقی چه لازم دارد؟

ـ تعمیر، تعمیر لازم دارد.

ـ حالا چرا داد می‌زنی؟ مگر کَرَم من؟!

ـ مرا اینجور نبین. در جوانی به یك اشاره‌ی چشم، دلی را اسیر می‌کردم...

ـ یك عمر صبح تا شب دویدم تا پیر که شدم غصه‌ای نداشته باشم. اما از آن دویدنها جز جسمی علیل چیزی نصیبم نشد. پیری‌یی عجین با درد.

موزاییکها درز دهان پر آب خود را به خنده گشوده بودند و با وزن گام رهگذران، لثه‌های خود را به هم می‌ساییدند. درخت ـ مردی سبز پوش، سرخرگ شلنگی در دست، پشنگه‌های حیات را بر سر سبزه‌های ترد رهنمون می‌شد.

ـ مشکل بتوانیم با هم بسازیم. البته با من که نه، بیشتر با مادرشان. چاره‌ای جز دوری نیست.

ـ معیارها فرق کرده. زمان عوض شده.

ـ طاقت دو ساعت در منزل نشستن را ندارم.

ـ چه کارها که می‌خواستیم بکنیم و نکردیم. چه آرزوها که داشتیم و نرسیدیم.

ـ من با خاطره‌ها زنده‌ام.

ـ چشم اندازها هم عوض شده‌اند. طبیعت سبز جای خود را به ساختمان داده است. یادش به خیر آن روزها دشتی دم دست بود. درختی و سبزه‌ای. پهنای خاك.

سنگ ـ مردی، چهره‌ی سنگی‌اش را به اکراه تکان داد. خاك ـ مردی غبار از چهره گرفت. انبوه سرهای سفید گل ـ مردان در نسیم موج می‌زد. قطرات آب فواره، رنگین کمانی بر فراز حوض ساخته بودند. کودکی به دنبال قاصدکی دوید. به زمین افتاد و گریه کرد. کودکی دیگر بادکنکی رنگین در دست، می‌خندید و می‌رفت.

ـ آرامش، از همه چیز مهمتر است.

ـ نه بابا، حمیرا بهتر بود از رامش.

ـ سکوت و آرامش. کنج دنج.

ـ اما من تحمل سکوت را ندارم. آرامشم در جمع است. فرزندان. نوه‌ها. سخنان و خنده‌ها.

ـ خوش به حالت. فرزندان من مدام با هم در کشمکشند.

اکثر گل ـ مردان، تسبیحی به دست ـ شاخه آویخته داشتند. سبز و زرد. آبی و سرخ. سیاه و سفید. کوتاه و بلند. ریز و درشت. در چرخش بی پایان و گریز ناپذیر مداری بسته.

ـ کلیه‌ام چند روز است که اذیت می‌کند...

ـ با درد توانم را بریده است...

ـ فردا برای دیسك کمرم باید بستری شوم.

ـ قلبم سر ناسازگاری دارد.

ـ پروستات...

ـ فتق...

تند بادی وزید. زمزمه‌ای حزین برخاست. پچ پچی از سردرد. مرواریدی در کنج چشمی درخشید. دندان عاریه‌ای از دهلیز دهان خارج شد و تکه‌ای سبزی از آن زدوده شد.

ـ صف نانوایی خسته‌ام کرده.

ـ برای سبزی هم باید صف ایستاد.

ـ تازه اول خریدکردنمان است.

ـ با کدام پول؟

ـ راستی، می‌گویند حقوقها قرار است اضافه شود.

ـ از کی شنیدی؟

ـ یادم نیست.

ـ مگر می‌شود حریف اجاره منزل شد؟

ـ هنوز صاحبخانه نشده‌ای؟

ـ ای بابا

ـ اسباب کشی تو این سن و سال

ـ حتی، «کلبه‌ای در بیابان و لقمه‌ای نان و پنیر» که شعار جوانی‌مان بود نیز دست نیافتنی است.

لنگه کفشی پاره درون باغچه افتاده بود. بندش را برده بودند. خیس بود. دستی آنرا برداشت. پایی در آن امتحان شد. دوباره به کنج خلوتش پرتاب شد.

ـ مدتی است از محمودی خبری نیست.

ـ مثل اینکه از همه جا بی خبری! عمرش را داد به شما

ـ خدا رحمتش کند

ـ کرم زاده هم.

ـ مقدم را بگو.

گلبرگ گل ـ مردی پژمرده شد. قایقی شد در هوا باد شدت گرفت. گل ـ مردان به هم پیچیدند. شانه سوده به هم. چند دانه شن روی سطح صیقلی موزاییکها درخشیدند. هر کدام یك رنگ. ساییده شده در گذرگاه مسیل. ضربه‌ی پای رهگذری آنها را متفرق کرد. از آن میان، یکی به کنار نیمکتی غلتید. چسبیده به کفش گل ـ مردی.

ـ من می‌گویم سر نخ، دست آمریکایی‌هاست.

ـ اشتباه می‌کنی. از همان اول انگلیس آقای جهان بود. الان هم هست. پشت سیاستهای آمریکا، انگلیس نشسته است.

ـ اگر آلمان را رها کنند، اروپا را یکروزه می‌بلعد.

ـ خوب الحمدالله خیالمان از شوروی راحت شد.

ـ خیال دنیا راحت شد.

ـ دنیا، نه. بگو، آمریکا.

ـ این سرهنگ قذافی هم معلوم نیست بالاخره کی تیمسار می‌شود؟

گلها جمع شدند. گلبرگها درهم. هوا تاریك شد. زمزمه‌ها کم. پچ پچ‌ها گم. نیمکت سبز به سیاهی می‌زد.





بازگشت...

• محمدعلی علومی

چهل روز بعد از آن که جماعت جسد علی را ـ با گلوی پاره پاره ـ یافتند، دوباره سروکلهٔ علی پیدا شد.

ظهرِ داغِ پنجشنبه روزی از تیرماه بود. خورشید با تفتیده‌ترین دشنه‌هایش بر سینهٔ صحرا نشسته بود و رگِ داغ بیابان را می‌برید.

ممدو، نوجوان سیاه سوخته و موفرفری، خیس عرق و کلافه از خستگی و گرما، از باغ برمی‌گشت. کنار رودخانهٔ خشکیده را ـ که حالا دیگر در آن، فقط باریکه آبی گل‌آلوده و بویناک جاری بود ـ گرفته بود و بواش بواش راه می‌رفت. به کبوتری که تازگیها توی باغ دیده بود، فکر می‌کرد. این کبوتر، سفید سفید بود و یك لکهٔ قرمز روی سینه‌اش داشت. ممدو، هیچ‌وقت چنان چیزی ندیده بود، حتی علی هم که یك وقتی، بیشتر از بیست کبوتر داشت، چنان کبوتری، سفید با گل قرمز بر روی سینه، ندیده بود و وقتی ممدو گفته بود: علی هم گفته بود که اگر گیرش بیاورد: صدتومان بالایش می‌دهد.

اما همهٔ اینها مال وقتی بود که علی گم نشده بود. با این همه، ممدو با کمو[1] و ریسمان و دانه، در باغ دام گذاشته و هر روز می‌رفت به دام سر می‌زد و دستِ خالی برمی‌گشت و حالا هم، حواسش پیش آن کبوتر و دام و صدتومانی بود که علی، بعدها، بالاخره می‌آمد و بالای کبوتر می‌داد.

ممدو پاهاش را بر روی خاكِ داغ پرغبار می‌کشاند و دولخ به هوا بلند می‌کرد؛ حالا دیگر به آن طرف رودخانه، روبروی خانه‌های مخروبه و خالی، رسیده بود. درهای پرگردوخاك چوبی، در ویرانی خاموش خانه‌ها، سرپا ایستاده بودند و بادِ گرم هرزه‌گرد از لابه‌لای شیشه‌های شکستهٔ پنجره‌ها می‌گذشت.

بویی گند، در گرمای زردآفتاب و در کنار خرابه‌ها می‌لرزید، شدّت می‌گرفت و محو می‌شد.

انبوه کرکسها در بالای این بو، می‌چرخیدند. کرکسها آسمان را سیاه کرده بودند.

ممدو نگاه از کرکسها برگرداند. در میان بوته‌های خشکیدهٔ خار، چیزی دید. لاشهٔ مچاله شده‌ای بود. ممدو با ترس و تردید، نزدیك شد. چهرهٔ محکم علی را، از لابه‌لای بوته‌های خار دید و شناخت.

زانوهای ممدو سست شدند و او در گردبادِ سنگین تهوع، فروغلتید. به خود که آمد، هراسان و با داد و فریاد به سوی کوچهٔ دراز و پرپیچ و خم و به طرف خانهٔ علی دوید...

علی پسر همسایه‌شان بود. جوان خوش طبعی بود که بعضی وقتها، عصر که می‌شد و بچه‌ها توپشان را می‌آوردند، او هم می‌آمد و بازی می‌کرد و به بچه‌های تیم خودش پول می‌داد. پول سینما و ساندویچ و پپسی‌شان را می‌داد.

چند وقتی بود که علی گم شده بود و همه می‌گفتند که مأمورها گرفته‌اندش و... حالا، لاشه‌اش افتاده بود آنجا...

کوچهٔ پرغبار ظهر، خلوت خلوت بود. فقط چند تا سگ، زیرسایهٔ باریكِ دیوار نشسته بودند و زبانهای سرخشان را بیرون آورده بودند و له‌له می‌زدند.

ممدو فریادکشان از کنارشان گذشت. سگها ایستادند و به ممدو غریدند. ممدو یکباره جیغ کشید: ـ «عموصفر...!»

صفر و بلقیس، توی زیرزمین تاریك و نمناك نشسته بودند. بلقیس پای دردناکش را می‌مالید و زیرلب می‌نالید. صفر چرت می‌زد. مگسها بر روی تکه نانی خشکیده و بر روی خرماهای توی بشقاب نشسته بودند؛ وزوز می‌کردند. صفر، گاهی مگسها را می‌پراند و دوباره سرش می‌افتاد روی سینه‌اش و صدای خروپفش بلند می‌شد. ممدو با سنگ، محکم به در کوبید. مش محمود بار علف را از روی الاغش انداخت پایین. گفت ـ پسر عبدالله، چه خبرته تی وقت ظهر؟!

ممدو گفت ـ پس خبر نداری؟! نعش علی را انداخته‌ان کنار رود!

مش محمود، دودستی کوبید توی سرخودش، آمد و سنگ را از ممدو گرفت. درمی‌زد و فریاد می‌کشید ـ صفر، صفر، هاا ای. بیابیرون. بیا بیرون، مرده‌ای مگر، بدبخت؟

حالا، بیشتر همسایه‌ها آمده بودند توی کوچه، دور ممدو جمع شده بودند. ممدو داشت برایشان تعریف می‌کرد که علی را کجا دیده است.

صفر، پابرهنه آمد و در را باز کرد. بلقیس هم پشت سرش بود، با چشمهای درشت و مات. با ترس و لرز نگاه کرد به مش‌محمود. سنگ از دست مش محمود افتاد.

سرش را انداخت پایین. آهسته گفت ـ علی‌تان پیدا شده. نعشش را انداخته‌ان کنار رود. زبانم لال. بلقیس چیزی نگفت. وسط چارچوب در کمرخماند و پس افتاد. در به دیوار خورد. بر روی پاشنهٔ خشك چوبیش چرخید و غژی صدا کرد.

صفرزار زد ـ یا ابوالفضل عباس

و دوید توی کوچه. همه به دنبالش دویدند. از پی

جماعت، گرد و خاك بلند می‌شد و در هوا موج می‌خورد. در پس این گردوخاك، همه چیز، خورشید و کوچه و آدمها، به رنگ خون شده بودند.

همسایه‌ها، بلندبلند با همدیگر حرف می‌زدند. زنها جیغ می‌زدند و دستهایشان را در هوا می‌جنباندند و می‌دویدند. بچه‌ها هم به دنبال جماعت یورتمه می‌رفتند. ممدو کنار رودخانه پالنگ کرد. همه، خاموش، ایستادند. ممدو رفت جلوتر و از دور به جسد اشاره کرد. گفت ـ اونجایه. صفر ومش‌محمود و چند مرد دیگر، سنگین و مردد، به راه افتادند. پایشان پیش نمی‌رفت. جسد را می‌دیدند و باور نمی‌کردند. مردها، زیربازوهای صفر را گرفتند و بالای سر نعش بوگرفته نشستند. گلوی علی را، گوش تا گوش بریده بودند و بر روی زخم، چرکابی زرد ماسیده بود. مگسهای سبز بزرگ روی زخم کهنه می‌نشستند. سرشان را توی چرکاب فرو می‌بردند، به سنگینی بلند می‌شدند و بر روی چشمهای باز جسد می‌نشستند. خون سیاه بر روی سینهٔ علی، دلمه بسته بود.

بلقیس شیون می‌کرد و بر سر می‌زد؛ دوید و جلو آمد. جماعت راه داد. بلقیس پا به پا کرد. دستهایش را از هم گشود و آه کشید؛ انگار می‌خواهد که پسرش را در بغل بگیرد. بعد، روی خارها، روی جسد افتاد؛ از جگر جیغ کشید.

سگها، در میان خرابه‌ها، با سروصدا به جان هم افتادند.

بلقیس، از سرتا پای جسد پسرش را غرق بوسه کرد. بعد که سربالا آورد، ساکت و آرام شده بود، اما چشمهایش از حدقه بیرون زده بودند. بهت، به عظمت و سنگینی کهونی[۲] توی چشمهایش نشسته بود. سرش را آهسته، به هر سو می‌جنباند و زیرلب مویه می‌کرد

با سرانگشتانش، گلوی بریده را لمس کرد و گفت ـ ساکت باشید، ببینم بچه‌ام چی داره می‌گه؟

مردها پیش آمدند. صفر گفت ـ بلقیس، بلقیس، ئی حرفها را نگو. مگر عقل از کله‌ات پریده؟

بلقیس، خیره و مات و مبهوت به همسایه‌ها نگاه کرد. آهسته گفت ـ هیس!

وسرروی گلوی علی گذاشت. ناله ـ همچون خُرخُر سگ مجروح ووامانده‌ای ـ از شکافِ پهنِ زخم، بیرون می‌آمد.

جماعت، با تردید آمد و دور جسد جمع شد. همه، ساکت و آرام خم می‌شدند و با دقت گوش می‌کردند؛ ناله را که می‌شنیدند، اه می‌کشیدند، سرتکان می‌دادند و کنار می‌رفتند.

صفر، گوشش را نزدیك زخم آورده بود. گفت ـ داره حرف می‌زنه.

پژواکی در میان جماعت پیچید

ـ داره حرف می‌زنه.

ـ علی داره حرف...

بی‌بی کوچك، با پشت خمیده، همچنان که به عصایش تکیه کرده بود و نرمه بادی پرغبار چادرش را به هر طرف می‌جنباند؛ پیش آمد. صورت چروکیدهٔ سیاهش با دوسه نخ ریش برچانه‌اش مثل صورتك انتر بود. گفت ـ معلومه که حرف می‌زنه. داره اسم قاتلش را می‌گه. به خیالتان خون خفه می‌مانه؟

این را گفت و عصازنان دور شد.

همهمه‌ای در میان جماعت افتاد. همه همدیگر را نگاه می‌کردند و بلند بلند حرف می‌زدند.

ـ معلومه...

ـ معلومه که خون خفه نمی‌مانه.

ـ گوش کن...

ـ خوب گوش کنید. ببینید اسم کی را می‌گه؟

ابراهیم هم دوان آمده بود. بالای سرجسد نشسته بود و مویه می‌کرد. خاك بر سر می‌ریخت.

ـ هوی رفیقم، کاکای خوبُم... پاشو!

یکباره ساکت شد. زهرخند زد. با نفرت به جماعت نگاه کرد. گفت ـ به ولای علی، هرکس که باشه، سرش را گوش تا گوش می‌برم و می‌گذارم روی سینه‌اش. هر کس که باشه.

و دستش را گذاشت روی جیبِ شلوارش، که چاقوی بسته برآمده‌اش کرده بود. مش محمود گفت ـ مگر می‌شه گذاشت جوون به‌ئی خوبی را بکشند و برای خودشان، راست راست ول بگردن؟

صفر گفت ـ لامروّتا، بگذارید ببینم چی می‌گه؟

همه خاموش شدند و صفر، دوباره گوششِ را روی زخم گذاشت، چشمهایش را گشاد کرد و به دقت گوش سپرد. معلوم بود که علی می‌خواهد چیزی بگوید، اما کسی سر در نمی‌آورد. ناله‌ای نامفهوم و کشدار بود؛ مثل صدای باد که بر لبهٔ صخره‌های سیاه بیابان بچرخد.

بلقیس بلند شد و صفر را کنار زد. همسایه‌ها را به عقب هل داد و داد کشید:

ـ بروید عقب، این طور جمع شده‌اید بالای سرش که چه؟ بچه‌ام را خفه کردید که.

جماعت، دور از نعش، نشست. صفر گفت ـ حالا چه بکنیم؟ بفهمند، نعش را می‌برند. اسم قاتل گم می‌ماند.

پیرمردی کلاه نمدیش را عقب زد و سر تراشیدهٔ دو رنگش را خاراند. گفت ـ می‌گم بلکه خودشان بگردند و قاتل‌ئی نوخاسته را بجویند.

مش‌محمود نیشخند زد. گفت ـ کی؟ کلانتری بگرده؟ بچه‌ای مگر مش مراد؟

صفر گفت ـ حالا چه بکنیم پس؟

همه به فکر فرو رفتند. مش‌محمود چپقش را گیراند. خیره به آن دورها نگاه می‌کرد. آنجا که زمین آهسته بخار می‌شد و می‌لرزید و در سفیدی تبدار هوا محو می‌شد.

مدتی همه ساکت بودند. فقط صدای زوزهٔ سگها می‌آمد. سرانجام مش‌محمود گفت ـ راهش اینه که علی را ببریم به خانه‌اش و به آجنو[۳] بگوییم بیایه، سرکتاب باز کنه. شاید او بفهمه که‌ئی نامراد چی می‌گه؟

بلقیس گفت ـ پس معطل چی هستید؟

ابراهیم گفت ـ من می‌رم عقبش.

موتوسیکلت مردی را گرفت و گاز داد و تند رفت.

بقیه آمدند. چادر شبی پهن کردند و علی را توی چادرشب گذاشتند و رفتند.

□□

حشمت آمد، کنار نظر نشست. کبوتری را در میان دستهایش گرفته بود و مات مانده بود به منقار نیمه بازو گردن کبوتر که بر روی سینه‌اش خم شده بود. گفت ـ نمی‌دانم چه طورش شده؟ از ظهر همین طور بی‌حال افتاده. می‌گم به دود بدمش، شاید به حال بیاد.

کبوتر را کنار منقل گذاشت. نظر، پك عمیقی به وافور زد و دودش را توی هوا پف کرد، دست لغزاند و گلو و سینه‌اش را خاراند، با صدایی خش‌دار و گره گره، گفت ـ من هم ده، بیست تا کفتر داشتم. یه کفتری داشتم، عینِ ماه! سفید سفید بود و یه گل قرمز هم روی سینه‌اش داشت. باورت می‌شه؟ حیف، حیوون زد بهشون و همه کفترام را تکه پاره کرد.

نظر وافور را به دست حشمت داد و برای خودش چایِ غلیظی ریخت و شیرینش کرد. حشمت تریاك را روی حقهٔ وافور چسباند و آتشِ گل سرخی برداشت. گفت ـ ئی ابول می‌گفت نعش علی را پیدا کرده‌ان.

و تند به نظر نگاه کرد.

نظر که سیگاری گیرانده بود و به بالش تکیه داده و پایش را دراز کرده بود، تا شنید؛ تکان خورد، خودش را جمع و جور کرد. پرسید ـ کی حالا؟

حشمت به کبوتر نگاه برگرداند که پاهایش رو به آسمان دراز شده بودند و می‌لرزیدند. ـ می‌گفت ظهر تو نمی‌ری خانه‌شان؟

نظر، خاکستر سیگار را توی منقل تکاند. گفت ـ به من چهِ دخلی داره؟

ـ رفیقت بود که.

نظر چایش را نوشید. ته دهانش تلخ شده بود، تف کرد. گفت ـ رفیق چه وقتی؟

ما یه راه که بیشتر با هم کار نکردیم.

پاها و پنجه‌های کبوتر تند و به شدت تکان خوردند و بعد، خشك ماندند، سرو گردنش برروی فرش افتاد.

حشمت گفت ـ بدبخت!

بلند شد. دریچه را باز کرد. کبوتر را نگاه کرد و بیرونش انداخت. اتاق، کاهگلی و تاریك بود. خاکستر روی پردهٔ چرك نشسته بود. یك ردیف مورچه، شتابان و پشت سر هم از دیوار بالا می‌رفتند و توی یك شکاف سیاه و گشاد، گم می‌شدند.

حشمت آمد، سر جایش نشست. گفت ـ مردم بد می‌گن. ئی مردم پشت سر امامزاده هم حرف در می‌آرن. تو که جای خود داری. تازه، به خواستگاری نامزدش هم فرستاده‌ای.

نظر دست پیش آورد و وافور را برداشت. پیش خزید و گفت ـ حالا پسین می‌رم سری می‌زنم، ببینم چه خبره...

□□

جسد را در میان رختخوابی نو و تمیز خوابانده بودند، رختخواب را هم بالای اتاق گذاشته بودند و همسایه‌ها، دور تا دور اتاق نشسته بودند. در منقل کوچكِ کنار بستر، اسفند دود می‌شد. موجی از دود از منقل بر می‌خاست و آجنو را در پس خود پنهان می‌کرد. کتاب خطی کهنه‌ای با طرحهای مخطط به دست آجنو بود که از رویش بدون لب جنباندن ورد می‌خواند. آجنو گاهي ساکت می‌شد، کتاب کهنه را کناری می‌گذاشت و آینه را بر می‌داشت. و با دقت به آینه نگاه می‌کرد، بعد خم می‌شد و به خرخری که از گلوی بریدهٔ جسد برمی‌خاست، گوش می‌کرد.

زخم گلوی علی را شسته و بررویش گلاب پاشیده بودند. پیراهنی نو و قشنگ هم به بر علی کرده بودند. این پیراهن را بلقیس برای دامادی پسرش دوخته بود و حالا علی قد بلند و لاغر، با گلوی بریده در بستر دراز کشیده بود و پیش چشم همسایه‌ها، با آن ابروهای

مشکی پهن و چشمهای درشت، مثل شمایل امیر ارسلان، پاك و پاکیزه و زنده و زیبا می‌نمود.

نظر هم آمده بود. همسایه‌ها زیر چشمی نگاهش می‌کردند و تا نگاهشان به همدیگر می‌افتاد، تند رو بر می‌گرداندند.

همه نظر را تلخ و بی‌رحم می‌دانستند. سالها پیش، جوانکی دهاتی را کشته بود؛ سر قاچاق و یك قبضه موزر روسی. سه چهار سالی را در زندانهای کرمان و زاهدان گذرانده بود. تازه علی را به کار کشیده بود. همه هم می‌دانستند که نظر فرستاده است به خواستگاری نرگس، نامزد علی، و پولی کلان به پدر نرگس داده است، و پدر نرگس، یك حمّال مفنگی سر چار سوق، نفس برشده بود.

نظر آمده بود و در سه کنج دیوار، کِز کرده بود. چشمهای گشادش، مثل دو پیالهٔ خون بودند. سبیل آویخته‌اش را می‌جوید و سر جایش کاهلانه وول می‌خورد. نگاهش از روی گلوی بریدهٔ علی، به سنگینی، مثل اخطار مرگ، بر روی آجنو خزید. آجنو، زیر سنگینی این نگاه، جابه‌جا شد. نگاه نظر از او گذشت و کمانه کرد به گوشهٔ سقف، که پر از تار عنکبوت بود و عنکبوتی درشت در آن گوشهٔ تاریك، آهسته می‌جنبید.

ابراهیم، دمِ در اتاق نشسته و به نظر خیره مانده بود. در نور نارنجی و تند غروب، کلاغی بر لبهٔ بام نشسته بود و به استخوان پوسیده‌ای نك می‌زد.

نظر برخاست و به سوی صفر سر جنباند و از اتاق بیرون رفت. صدای بسته شدن درِ خانه که آمد، کلاغ قار بلندی کشید و رو به غروب، هاف هاف بال زد.

آجنو، خیس عرق، کتاب را بست. زیر لب گفت ــ بالاخره اسمش را گفت. آینه را روی سینهٔ جسد گذاشت. گفت ــ ای روح، به حقّ اسم اعظم، آرام بگیر... آرام... آرام...

از گلوی بریدهٔ علی، دیگر صدایی بیرون نیامد. همه سرجایشان تکان خوردند و گفتند ــ بگو!

آجنو آه کشید. گفت ــ می‌ترسم؛ خوفم گرفته...

ابراهیم چاقویش را بیرون آورد، ضامنش را فشرد و تیغهٔ چاقو چَرق بیرون جهید و در نیمه روشنای اتاق برق زد. ابراهیم آمد و روبروی آجنو نشست،

گفت ــ بگو. نگی، می‌کشمت!

بعد، سرش را به میان شانه‌هایش برد، قوز کرد؛ به زاری گفت ــ چه طور راضی می‌شی خون جوونی مثل او بخوابه و بی‌تقاص بمانه؟

صفر هم جلو آمد، روبروی آجنو نشست. گفت ــ هر چه بخواهی می‌دهمت. نی خانه و باغ را هم می‌کنم هِبه به تو. فقط اسم قاتل را بگو.

مش محمود گفت ــ هر کی باشه، مگر جرأت می‌کنه به تو دست بزنه؟ کلانتری فوری حبسش می‌کنه.

آجنو گفت ــ هی! رئیس کلانتری هم از او حساب می‌بره؛ کجای کاری عمو!

بریده آه کشید. آینه را از روی سینهٔ علی برداشت. کتاب را بست و سرفه کرد. بلقیس شیون کشید. همسایه‌ها گفتند ــ بگو. آجنو، چه‌طور روز قیامت سربلند می‌کنی؟

ــ علی یقه‌ات را می‌گیره.

ــ خون که بی جواب نمی‌مانه.

ــ اونهم خون جوونی به‌نی خوشگلی؟

آجنو دست به سرِ زانوهایش گرفت. بلند شد و به طرف در راه افتاد. ابراهیم دوید، جلو در ایستاد. سایهٔ سنگینش اتاق را پر کرد. چاقو را در هوا تکان داد. نعره زد ــ بگو، آجنو، خونت به گردن خودته، اگه نگی.

آجنو، با درماندگی دمِ در نشست. گفت

ــ باید قسم بخورید که از من نشنیده‌اید.

همه گفتند ــ قسم می‌خوریم.

ــ نه نی جورنه، به کلام الله قسم بخورید.

دست کرد و از جیبش قرآن کوچکی بیرون آورد و جلوی جماعت نهاد.

گفت ــ نی کلام خدا، بزنه به کمر هرکس که اسم مرا ببره.

همه گفتند ــ همین قرآن، کور و زمین گیر بکنه هر کی را که بد ترا بخواهد و زبانش را نگه نداره.

آجنو آهسته گفت:

ــ نظر!

جماعت، خاموش شد. ابراهیم چاقویش را بست و بیرون دوید.

□□

ته خرابهٔ کنار آسیا، نظر با مرد میانه سالی که شیرین چرت می‌زد قاپ می‌ریختند.

ابراهیم نعره کشان، از آن سر خرابه می‌دوید و جلو می‌آمد، ایستاد و داد زد ــ نا... مرد! قرمساق... آ...د...مکش!

نظر، از جایش بلند شد. دست توی جیبش کرد و پا کشان و آسوده جلو رفت. هر دو، خیره به چشمهای هم نگاه کردند. گردبادی از وسط خرابه برخاست و سوت کشید و از روی استخوانهای زرد و لاشهٔ نیمه متلاشی سگی گذشت.

نظر، آهسته برگشت. ابراهیم هم، قوز کرد و برگشت. چاقو را پرت کرد و پشت خرابه، نشست. توی کوچه، مردی با زنجیر خر سیاهش را به شدت کتك می‌زد و فحشش می‌داد. خر سم بر زمین می‌کوبید، گردن می‌چرخاند و جای زخمهایش را می‌لیسید.

ابراهیم، مدتی آنها را نگاه کرد و سر خماند و های‌های به گریه افتاد.

□□

بعد از ظهر بود و خورشید، آتش بر سر صحرا و شهر فرو می‌ریخت. جلو خانهٔ نظر را آب پاشی کرده بودند. ریگهای تفتیده، آب را مکیده بودند و حالا، بخارِ داغ و بدبویی بالای سر ریگها موج می‌زد.

درِ خانه چهار تاق باز بود و سردر و دیوارها را چراغانی کرده بودند. از خانه صدای دف و تنبك و تنبور می‌آمد. زنها حیاط و اتاقها را جارو می‌زدند، شربت و شیرینی آماده می‌کردند. سینی و منقل برای سوزاندن اسفند و کُندر آماده می‌کردند. چند نفر هم توی حیاط، زیر سایهٔ سنگینِ دیوارها، فرش و پتو پهن می‌کردند. چند میز و صندلی آهنی برای میهمانهای متشخص، کنار باغچه چیده بودند.

آشپزها، دیگهای بزرگ و پُر بگار پلو را به هم می‌زدند. عطر پلوخانه را پر کرده بود. نظر، کنار آشپزها آمد. پرسید ــ چیزی کم و کسر که ندارید؟

دختر کوچك صغرای آشپز، با مف آویزان و لباس کوتاه چرك، زغالی برداشته بود و برای بازی، به دور خودش خط می‌کشید. دورادورش، پر از خطهای بی‌شکل شده بود.

صغری گفت ــ نه پسرم. سایه‌ات بلند باشه همیشه. سایه‌ات کم نشه از سرِ ما. به خیر و خوشی زن بیاری به خانه‌ات. نرگس دختر قشنگی یه، مثل ماه می‌مانه. مثل گل نرگس... سفید بخت باشید، الهی.

نظر، برگشت. از کنار اتاق زنها که می‌گذشت، کج ایستاد. سیگاری درآورد و روشن کرد. نیم نگاهی به اتاق انداخت. ننه‌اش با ننه، نرگس و زنهای قوم و خویش، همه، چادرهای سفید و رختهای نو و گل‌درشتشان را پوشیده بودند دور نرگس نشسته بودند. دایره می‌زدند. دست می‌زدند و هره و کره شان بلند بود.

چشمهای درشت نرگس پر آب بود. اشك گلوله می‌شد و بی صدا پایین می‌ریخت. مادرش اشکها را پاك می‌کرد تا سرخاب و سفیداب نرگس خراب نشود. زنها می‌گفتند ــ روز عروسیت خوش نیست گریه کنی، دختر. شگون نداره.

ــ آن هم باشویی به نی خوبی؛ پولدار، و ماشاالله عینهو شاخ شمشاد دیگه چه می‌خواهی؟

ناشکری نکن دخترو!

یکی پوزخند زد و گفت ــ نی گریه، گریهٔ ذوقه. من می‌دانم دلش چه حالی داره، حالا.

همه، ول و بلند خندیدند. نرگس به آینهٔ روبرویش نگاه کرد. سایهٔ نظر از آینه لغزید و دور شد. بر پارچهٔ بالای آینه، شکل دو کبوتر، گلدوزی شده بود. کبوترها منقار به منقار همدیگر گذاشته بودند و یکی شان یك گل خونی بر سینه‌اش داشت.

نظر، تا حالا یك بار هم لبخند نرگس را ندیده بود، لبخندِ این بچهٔ، چهارده، پانزده ساله که باید همه‌اش سرِ کیف باشد و ذوق کند... خار خاری توی گلوی نظر گره شد. از کنار پنجره تن کند. تلوتلو خورد. از پله‌ها که پایین می‌آمد، زانوهایش می‌لرزیدند. حالش داشت به هم می‌خورد. فحش داد به خودش، به دیگران. می‌خواست نعره بزند که نگاهش افتاد به آن طرف خیابان. لب خودش را به غیظ دندان گرفت. خاموش شد. بلقیس باز آمده بود سر جایش، بالای تلِ خاك نشسته بود. چادرِ سیاهش را به دور خودش پیچیده بود، چشمهایش پر غبار و گرد شده بود و دورشان را هاله‌ای کبود گرفته بود. به روبرویش خیره مانده بود؛ اما معلوم بود که جایی را نمی‌بیند. هر روز، از دمدمه‌های سحر، وقتی که هنوز غبار تاریك شب بر جای بود، می‌آمد و روی تلّ خاك و خاکروبه، روبروی خانهٔ نظر چمباتمه می‌زد. تا غروب و بعضی وقتها، تا دیر وقت شب همانجا می‌ماند گاهی از خود بیخود می‌شد. صیحه می‌زد، خاك بر سر می‌ریخت، سنگ و کلوخ به در خانهٔ نظر پرت می‌کرد، فحش می‌داد، نفرین می‌کرد و... دهانش به کف می‌نشست. چشمهایش بر می‌گشتند، غش می‌کرد، به خود که می‌آمد، خسته و منگ راهش را می‌گرفت و یواش یواش می‌رفت.

همان اوایل که جسد علی پیدا شده بود، پاسبانها نظر را برده بودند بازجویی و زود ولش کرده بودند.

نظر به آن سمت خیابان، به طرف دکان سید طاهر آمد. دکان سیّد، کوچك و تنگ و تاریك بود، همه چیز در

آن می‌فروخت: سیگار، آدامس، لیوان مسی و دم پایی و... سید کرولال و قد کوتاه بود. با چشمهای درشت از جا در رفته و ریش سفیدش، شکل یك بچهٔ پیر معصوم بود. عصرها، پیرمردهای همسایه به کنار دکانش می‌آمدند و زیر کوار[۲] می‌نشستند. سید، از جو آب بر می‌داشت و کوار را خیس می‌کرد. سایهٔ کوار که خنك می‌شد، چپقش را روشن می‌کرد و می‌آمد کنار دیگران می‌نشست. پیرمردها، با هم حرف می‌زدند، بیشتر وقتها هم خاموش بودند، سیّد به روبرویش خیره می‌ماند وگاهی، محو خیالات، نرم و بی‌صدا می‌خندید. نظر دست به تنهٔ بریدهٔ نخل گرفت و سنگین زیر کوار ولو شد. سید کنار جو نشسته بود. پاهایش را توی آب گذاشته بود.

لوار، بوتهٔ خاری را بر کف خیابان می‌غلتاند و با خود می‌برد. بوتهٔ خار از جلو تلّ خاك و از روبروی بلقیس گذشت. بوتهٔ خار دوید و تالید و از جلو کوار هم گذشت و دور شد... نظر آه کشید. گفت ـ آسید، اینهم از روز خوشی و شادیم! اینهم از روز دامادیم! یه روز خوش نداشته‌ام تو زندگی.

حرف که می‌زد، بویی تند و ترش از دهانش بیرون می‌زد.

گفت ـ همه از من بدشون میاد. جلو رویم که جرأت ندارن، ولی پشت سرم هزار جور بد و رد می‌گن. صد بار، هزار بار به خودم گفته‌ام ول کن اینها را. حرفهاشان را کشك هم حساب نکن. ولی باز هم نمی‌توانم. بعد، بیزار و بی‌رحم به سید نگاه کرد. گفت ـ تو هم از من بدت میاد.

سید، از کنار جوی آب، به نظر لبخند زد. چشمهای درشتش می‌درخشید. نظر با پشتِ دست پیشانی نمناکش را مالید. به عقب خزید. دستهایش را میان پاهایش جمع کرد، قوز کرد و به تنهٔ نخل، تکیه زد. گفت ـ تو که بابام را به یادت میاد؟ بابای بدبختم را به یادت میاد، آسید؟ صمصام خان را هم که به یاد داری، آسید؟ با چه بدبختی بزرگ شدم؟ یادته آسید؟ توی طویله، توی دست و پا و پهنِ خر و قاطر بزرگ شدم، زیر زنجیر سیاه می‌شدم. هر کس که از راه می‌رسید، کتکم می‌زد، یادته آسید؟... ده دوازده سالم بود توی طویله بودم. داشتم به گوساله علف می‌دادم که پسر صمصام و دو تا نوکرهاش... با چوب و چاقو آمدند به سروقتم... گفتن حرف بزنی، می‌کشیمت...

نظر، از لابه‌لای کوار نگاه به ابری داشت که داشت یواش یواش، مثل شترماری، می‌خزید بر روی خورشید.

نظر با دست لرزان، سیگار روشن کرد. پکی دراز به سیگار زد و آهسته، انگار برای خودش بگوید، گفت ـ علی دوست خوبی بود برایم. پسر خوبی بود. مثل برادر دوستش داشتم، از بس که آقا بود. ده هزار تومان نذر بچه‌ها کرده بود که جنس، سالم رد بشه. شب بعدش نشسته بودیم پای بساط. ای امان از آدمهای نامرد... رفته بودند پشت سرم حرف زده بودند، از روی بخل. اونهم روی سگش بالا اومده بود. گفت: پسر رحمان سیاه، تعریف نرگس را کرده ای؟ به خیالت کی هستی تو؟ هرچه گفتم: آرام بگیر، آرام نشد. دست خودم نبود، گفتم ـ حالا می‌بینی، نرگس را خودم می‌گیرم. اونقدر پول می‌ریزم جلوی بابای حمالش که بگه بس. گفت ـ تو؟! پسر رحمان سیاه؟! نوکر عالم و آدم... تو برو توهمون طویلهٔ صمصام و... چشمهای نمناکش را پاك کرد، گفت ـ سیّد، آسیّد، تقصیر من بود؟... ها؟ تو بگو... ای داد!

سید، از همانجا که نشسته بود، دوباره به روی نظر لبخند زد. صدای دایره و تنبك و غش غش خنده از خانه بلند شد.

نوجوانی از خانه بیرون آمد. نگاه به دور و بر گرداند و نظر را دید، به کنار کوار آمد. گفت:

ـ نظرخان، بیا. منتظرتند همه.

نظر دست سید طاهر را در دست گرفت. گفت ـ سیّد جان؛ جانم، تو هم بیا. خون خورشید غروب بر خیابانهای دراز و روی نخلها و بامهای گنبدی ریخت. خونابهٔ خورشید بر خانهٔ نظر چکید.

میهمانها با لباسهای نو، شاد و خندان می‌آمدند و با نظر سلام و علیك و چاق سلامتی می‌کردند. دوستانش بالودگی می‌بوسیدندش. نظر، با ته مایه‌ای از اضطراب و ملال در نگاه، با همه سلام و علیك می‌کرد و خوش آمد می‌گفت.

چند نفر شیرینی و میوه و چای جلو میهمانها می‌گرفتند. نور چراغهای رنگی، در آب چرك حوض منعکس می‌شد. ماهیها، تندتند نفس می‌زدند و انگار غروب را می‌نوشیدند. صدای ساز و آواز مطربها، صدای خنده و کف زدن بلند بود.

بلقیس از روی تلّ خاك برخاست. سنگ و کلوخ برداشت، غرّید. سیدطاهر دوید و رو به روی بلقیس ایستاد. بلقیس دوباره غرید و بعد ساکت شد. سنگها از دستش افتادند. از خانهٔ نظر بوی گل و گلاب، عطر پلو و خورشت و صدای آواز خش‌دار و خشنِ مردی خواننده قاطی صدای تار و تنبك می‌آمد: «دلُم بی دلشه...»

بلقیس در بادی که دمادم تندتر می‌شد، دور شد. باد بالهای سیاه چادرش را در هوا و غبار می‌چرخاند

ممدو، سکّه‌های بچه‌ها را جمع کرد و از سیدطاهر، پپسی و بیسکویت خرید. پپسی را در جو گذاشت و به بچه‌ها گفت ـ اون که بیشتر از همه گل بزنه، پپسی و بیسکویت جایزه شه.

ممدو توپ را برداشت. داشت از جو می‌گذشت که در آسمان، در میان موجاموج وزش باد و غبار، کبوتر سفید را دید، با همان گل قرمز روی سینه‌اش.

دهان ممدو بازمانده بود. تند بادی پر از گردوخاك نخلها و گزها را می‌خماند و تاریکی می‌آورد.

ممدو، شبحی را دید که از میان پرده‌های تو به توی باد و غبار، از کنار تلّ خاك، پیش می‌آید. شن و غبار، چشمهای ممدو را سوزاند. چشمهایش را مالید و دوباره نگاه کرد...

علی بود. ممدو از ترس، چنگ انداخت و بازوی سید طاهر را گرفت. رنگ از روی او نیز پریده بود. چهل روز از پیدا شدن و دفن جسد علی می‌گذشت. و حالا آمده بود و کیف سیاهی به دست داشت که با هر گام او به زانویش می‌خورد.

علی، مثل هر وقت دیگر که سیدطاهر را می‌دید، به نشان سلام، سری به سوی او جنباند و گذشت. کنار جو ایستاد و از کیف سیاه بسته‌های اسکناس صدتومانی نو بیرون آورد.

بچه‌ها با ترس و تردید، دورادور جمع شدند. توفان چون رودی از کابوس و شن، می‌گذشت. بچه‌ها، غرق گردوغبار، مثل تندیسهایی از گل، لال و خاموش ایستاده بودند و علی را نگاه می‌کردند.

علی پیراهن سیاه و گشادی به برداشت. جای زخم گلویش سفیدی می‌زد.

بسته‌های اسکناس را در بین بچه‌ها تقسیم کرد. اولین صدتومانی را به ممدو داد. ممدو، ترسان به روی علی لبخند زد. علی، خاموش رو برگرداند.

درهای چوبی خانه‌های سیاه و دودزده، در توفان و غبار و تاریکی باز و بسته می‌شدند. پیرزنها و پیرمردها بیرون می‌دویدند و ساکت و خاموش، دور علی جمع می‌شدند. دستهایشان، چون شاخه‌های خشك درختان دراز می‌شد و در باد تکان می‌خورد. از علی پول می‌گرفتند و اسکناسها را در لابه‌لای لباسهای خود، پنهان می‌کردند. علی کیف خالی را به دست باد داد. کنار جو نشست و به تأنی و وسواس دستهایش را شست.

ابراهیم خبر شده بود، دوان دوان رسید. کمر خم کرد. مدتی به علی خیره شد. گفت

ـ عروسی نرگسه امروز، خبر...

بی‌بی کوچك، تکیه کرده به عصای کج و معوجش پیش آمد. پوزهٔ باریك و صورت کوچکش را جلو آورد. چشمهای ریز و سیاهش می‌درخشیدند. گفت ـ چه کارش می‌کنی پسرم؟ آن نامردی که تو را... چه به روزگار آن قاتل می‌آوری؟ علی جواب نداد. برخاست و آهسته دور شد. ریگها در زیر پایش غژاغژ می‌کردند. ابراهیم به دنبالش دوید. گفت ـ من هم همراهت می‌آیم.

علی نگاهش کرد. نگاهش خوف لرزآور گورستان بود؛ مبهم و مهاجم و هولناك...

توفان که برخاسته بود، همهٔ میهمانها به اتاقها پناه برده بودند. توفان گردوغبار بویناك را برروی درختهای باغچه و آب چرك حوض می‌پاشید و به درهای بسته لگد می‌کوبید.

نرگس از پس پنجره علی را دید که پیش می‌آمد. لرزید؛ از جگر جیغ کشید و با لکنت، بریده بریده گفت ـ برو... مرده ای تو... نمی‌خواهم...

نگاه مردهٔ نرگس، به جستجوی نظر، به هر سوی اتاق، چرخید. به زانو درآمد و بیهوش شد. همهٔ میهمانها علی را دیدند و در بهتی سیاه و سرگیجه‌آور خاموش ماندند. زمین و زمان هم خاموش و سنگین شد. گویی در این خاموشی بی کرانِ جهان، زمان نیز از رفتار بازمانده بود. تنها صدای این جهان نعرهٔ توفان بود و طنینِ گامهای علی که در راهرو می‌پیچید.

در باز شد. جماعت از سر راه کنار رفت. علی جلو آمد. نگاهِ تیله‌های یخزدهٔ چشمهای گشوده مانده‌اش را بر روی میهمانها چرخاند. حالا دیگر همه می‌دیدند که موهایش پر از غبار و خاك است.

نظر جلو علی برزمین افتاد. شیونی خاموش سراپای او را می‌لرزاند.

دستِ سرد و سنگین علی بر روی شانه‌اش نشست. صدایش بر تن همه سرما نشاند:

ـ نظر، برخیز... برخیز برویم کنار رود.



تحلیل غرابت در شعر صائب

■ محمود بدری

غریب روی زمین گشتم از غریب خیالی
که هیچکس به وطن همچو من غریب نگردد

شعر صائب، در بلندیهای ادب فارسی، قلهٔ سرفراز غرابت دلنشین است. اصولاً هنر عصر صفویه در ادامه شاخصهای دوره تیموری، هنر رمز و ابهام و ظرافت و نازك بینی است. اگر زمانی عیار حسن، روشنی و سادگی بوده؛ در این روزگار، ذوق هنری جویای پوشیدگی و سربستگی است. حجاب و نقاب است که زیبایی را گیرایی می‌بخشد نه عریانی و برهنگی:

حسن می‌بالد به خود در پردهٔ شرم و حیا
می‌نماید چاه و زندان، ماه کنعان را تمام

دکتر خانلری در مقالهٔ یادی از صائب می نویسد:

«جست و جوی زیبایی در غرابت نکته قابل توجهی است. در ادبیات ما همیشه غرابت را مخل فصاحت شمرده اند... اما زیبایی دارای حدود خشك و معینی نیست. قلمرو زیبایی بسیار وسیع است وعالم غرابت را نیز دربر می گیرد.»

این ویژگی یعنی غریب پسندی در هنر و زیبایی در غرابت، مطلوب دائمی و کمند همیشه در دست اندیشه صائب است تا حدّی که شاعر غریب اندیشی و غریب نوایی را مشرب هنری خویش اعلام می کند و جوش سینهٔ گل و شور و وجد اهل ذوق را از غرابت ترانه‌های طرز خود می‌داند:

آن بلبل غریب نوایم که در چمن
ننشست جوش سینهٔ گل از ترانه‌ام

از دید و منظر صائب اگر مدعی ذوق و حُسن شناسی به «حُسن غریب» معرفت نیابد هیچ شناختی از جهان به دست نمی‌آورد:

هرکس نشد به حُسن غریب تو آشنا
آمد غریب و رفت غریب از جهان

عنایت کلی و موضوعی به تحقیقات ادبی رایج نشان می‌دهد که به پژوهش و پذیرش آثار ادبی بعد از عصر حافظ شیرازی، کمتر روی خوش نشان می‌دهیم، به همین جهت در معرفت حسن غریب شعر صائب نیز سخت غریبیم. اگرچه صائب خود از آشنایی می گریزد واز بیم یافته شدن خود را به کوچهٔ بیگانگی می‌زند و روی ازجویندگان نهان می کند:

می‌زنم از بیم جان بر کوچهٔ بیگانگی
آشنایی چون مرا از دور پیدا می کند

اما به هر تقدیر، شمیم ساحر شعر غریب او، ما را در پی خود می برد، تشنه و در به در به آبشخورهای فکر غریب او سر می کشیم تا ببینیم این نقشهای مرموز عجب چگونه شکل می گیرد.

غور در دیوان صائب نشان می‌دهد که غرابت در این معمورهٔ پر سحر و فسون، دشت در دشت وادی در وادی و بیشه در بیشه است، در طرحی بسیار خام و خوش باورانه، فهرستی از شیوه‌ها، شگردهای فنی و دقیقه یابیهای فکری و رمز آفرینهای او پیش رو می نهم و با تحلیل شواهد شعری به طبقه‌بندی دیدگاهها و مختصات شناسی کلام و اندیشه غریب دست می‌زنم، به یك تعبیر این جنس کاوش، نوعی عکس برداری از زوایا و سطوح بیرونی و درونی ساختمان غرابت در شعر غریب است و بی‌شك معروض هرگونه خطای باصره و ضعف تشخیص اما قدمی است در صائب‌شناسی در این مقاله از منزلگاههای پرشمار سفر غریبی، ایستاده‌ایم در منزل غریب اندیشی و «دیگر نگاری واقعیت».

دیگر نگاری واقعیت و غرابت دید.

صائب در برخورد با چهرهٔ آشنای جهان و اشکال و اندازه‌های واقعیت، سه منظر متفاوت و دور از شناخت عام، ارائه می کند:

الف ـ منظر خلاف اندیشی ودیدگاه عکس.

ب ـ درشت نمایی و غلو تا اقصی نقطهٔ تیررس خیال (غلوّ افزایشی).

ج ـ کوچك نمایی تا ریزترین حدّ پندار و تقلیل به حداقل (غلو کاهشی).

منظر خلاف اندیشی:

غرابت دید صائب در برخورد با انسان و جهان بدینگونه است که عرف و عادت و بینش نافذ و رسمی را درست در نقطه معکوس و در موضع مخالف می‌نشاند

و می‌کوشد تا انسان و جهان را از نو کشف کند و با تجدید نظر در تفسیر هستی و باورهای رسمی آدمی نشان دهد که حقیقت و معرفت، چه بسا با تغییر زمان و مکان دگرگون می‌شود و همه چیز در مسیر پویندگی است و هرچیزی می‌تواند همه چیز باشد.

پیش از صائب، حافظ و قبل از او نظامی نیز به امکان وجود نظم برتر و حقیقت فراتر در آنچه که خلاف عادت است اشاره کرده و گفته‌اند:

حافظ: در خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم □

نظامی: هرچه خلاف آمد عادت بود
قافله سالار سعادت بود

در حوزهٔ همین بینش، صائب نیز پیروی از عرف و عادت را مردود شناخته و از «راه و رسم» و جمود اعتقادی به عنوان «طلسم» یاد می‌کند:

به طلسم ره و رسم افتادم
من که از معنی بیگانه حذر می‌کردم

اکنون، گزیده‌ای از انبوه این سنخ اشعار را که هریك به نوعی نگاه خلاف اندیشانه دارد، مد نظر قرار می‌دهیم.

۱. هست بیماری مرا صحّت چو چشم دلبران
می‌شوم معمورتر، چندانکه ویرانم کنند

مانند چشم مخمور دلبران از بیماری نیرو می‌گیرم و هرچه خرابترم کنند، آبادتر و سرخوشتر می‌شوم.

۲. پیش از این بر رفتگان افسوس می‌خوردند خلق
می‌خورند افسوس در ایام ما بر ماندگان

اگر خلق، درگذشته‌ها به درگذشتگان افسوس می‌خوردند، اکنون وضع و حال اسفبار زندگان است که جای آه و افسوس دارد.

۳. در کارخانه‌ای که ندانند قدر کار
هرکس ز کار دست کشد، کاردان‌تر است

آنجا که ارزش کار و زحمت را نمی‌شناسند، کاردانی در بازایستادن از کار است.

۴. بد از نیکان و نیکی از بدان بس دیده‌ام صائب
ز خار بی گل افزون، از گل بی‌خار می‌ترسم

از گل بی‌خار باید ترسید نه از خار گزندهٔ بی‌گل و از آفت و گزند نیکونمایان بیشتر از ناصالحان حذر باید کرد.

۵. جلوهٔ عدل است در چشم ستمگر ظلم را
آسمان از کرده‌های خود پشیمان کی شود؟

آسمان، همچون ستمگران دیگر ظلم و بیداد را داد می‌پندارد، اینست که هرگز از کرده‌های خود پشیمان نمی‌شود و ترك بیداد نمی‌کند.

۶. باخامشان بود در و دیوار پر سخن
چون بی‌زبان شوی همه جا همزبان پر است

اگر زبان ببندی و گوش باز کنی، تمام جهان به زبان معنی با تو سخن می‌گویند بی‌شك همدمی و همزبانی بهرهٔ خاموشان است نه یاوه‌سرایان پرگو.

۷. بر لب بام خطر نتوان به خواب امن رفت
در بهشتم تا ز اوج اعتبار افتاده‌ام

اوج اعتبار دنیوی و مقام و منصب ظاهری، لب‌بام خطر است که هرآن احتمال سقوط می‌رود و آرام و شادی من زمانی است که از قید جاه و فریب اعتبار ظاهری برهم.

۸. دو سه روز شد که گردون به جفا سری ندارد
به بلای آسمانی چه بلا رسیده باشد؟

چند روزی است از آفات روزگار آسوده‌ایم، آیا بلای آسمانی خود مبتلای بلایی شده است؟

۹. هیچ دردی بتر از عافیت دائم نیست
تلخی تازه به از قند مکرر باشد

زندگی یکنواخت اگرچه در عین عافیت و سلامت باشد، ملال‌آور است و درد نو بر صحت دائم برتری دارد، همچنانکه تلخی تازه، دلپذیرتر از حلاوت مبتذل و مطبوع‌تر از شیرینی تکراری است.

۱۰. روزگاری است که تصدیق نمی‌باید کرد
اگر از صبح کسی حرف صداقت شنود

دروغ و فریب چنان عام و فراگیر شده است که حرف صداقت و راستی از صبح صادق نیز مسموع نیست.

۱۱. ز سادگی است به فرزند هرکه خرسند است
که مادر و پدر غم وجود فرزند است

کسی که از وجود فرزندان، شادی و آسودگی انتظار دارد، ساده‌لوح و غافل است، چرا که فرزند سرچشمه ومنشأ هرگونه غم و رنج در زندگی است.

۱۲. نا امیدی اول امید ماست
نخل ما چون خشك شد، بر می‌دهد

وزش باد پژمردگی، بار از نخل ما می‌افشاند و در خزان نومیدی است که امید ما شکوفا می‌گردد.

۱۳. از برای امتحان چندی مرا دیوانه کن
گر به از مجنون نباشم باز عاقل کن مرا

برای اثبات کفایت خود در جنون آمادهٔ امتحانم، اگر دیوانه‌تر از مجنون نباشم، کیفرم خردمندی است.

۱۴. آنچه می‌دانند ماتم تن پرستان، سور ماست
دار، نخل دیگران و رایت منصور ماست

این بیت ضمن سنجش تضاد اهل عرفان با تن‌پرستان از نظر مضمون یابی و پرداخت غرابت و تناسب لفظ و معنی به اوج رسیده است.

صائب می‌گوید: بلاکشی و رنج و عنا برای لقای حق که از دید بندگان نفس تلخ و ناگوارست برای ما رهروان طریق عشق، شور آفرین و شیرین است. اهل درد، غم دوست را به عشرت پوچ نفروشند. «دار» اگر برای تن پروران خوش علف جز چوب اعدام و آلت مرگ چیزی نیست، برای منصور صفتان، بیرق پیروزی و نشان اعتلای شهیدان راه معشوق است.

(جوشش و پیوند طبیعی فنون تضاد و تناسب و تلمیح و تمثیل و ایهام دراین بیت و حسن تعلیل برای اثبات مدّعی از حماسه قتیل حق «منصور حلاج» و بویژه مفاهیم ایهامی کلمات «منصور» و «دار» و «نخل» حاکی از غرابت خودجوش و نامرئی شعر و مضمون آفرینی شگفت صائب است)

۱۵. مرا از افسردگی در تنگنای خاك مردن به
که چون آتش ز امداد خس و خاشاك برخیزم

واژهٔ پربار «افسردگی» که علاوه بر معنی ملال و غم‌زدگی، در تضاد با آتش ایهام به انجماد و یخ‌زدگی، دارد، هسته اصلی غرابت تصویری شعر است.

صائب می‌گوید: طبع سرکشم، سرکش‌تر از آتش است نمی‌پذیرم به منت و مدد خس و خاشاك از خاك برخیزم. در چشم مناعت من، افسردن و فرو مردن در رخنهٔ خاك نیکوتر از آن است که قائم به فرومایگان بدگهر باشم.

۱۶. تحفهٔ جرمی به دست آور که در میدان عفو
جان معصومان ز جرم بی گناهی می‌طپد

دریای رحمت حق می‌خروشد و تحفه‌ای از معصیت می‌خواهد تا بجوشد و بیامرزد، در این موج‌خیز عفو، بی گناهی خود قصور و جرمی است که معصومان اندیشناك و درمانده آنند.

۱۷. تار و پود مخمل از خواب پریشان بسته‌اند
دست بالین کن شکر خواب فراغت را ببین

تکیه بر دستگاه دنیوی و غنودن در بستر مخمل خواب پریشان در پی دارد (ایهام بدیعی دارد به خواب چند رنگ پارچه مخمل) همانا خواب خوش آسودگی در سر نهادن بر دست خویش وترك تجمل است نه ساختن بستر از مخمل خون بینوایان.

۱۸. تا در خانهٔ بی‌منت دوزخ باز است
دست رغبت به در باغ جنان نگذاری

تا بی‌منت و سرافکندگی می‌توانید قدم در دوزخ بگذارید از باغ پر منت بهشت حذر کنید.

۱۹. جمعیت اسباب، حجاب نظر ماست
هرکس که شود رهزن ما راهبر ماست

فراهم بودن اسباب عیش و تنعم مانع توجه به حق و سبب دوری از مقصد حقیقی است هرکه راه ما به دنیا ببندد و رهزن ما شود، راه ما را به سوی حق می‌گشاید و او رهبر و راهنمای ماست.

۲۰. چرا ستایش بُخل از کرم فزون نکنم
که هست منت آزادی از بخیل مرا

آزادگی نیکوتر از بندگی و سرافرازی بهتر از سرافکندگی است. بخل بخیل از کرم کریم به این سبب درخور ستایش بیشتر است که دین و منتی در پی ندارد.

۲۱. از هواداران به این روز سیاه افتاده‌ایم
در ترقی بود کارم تا حسودی داشتم

بدخواهی و خرده‌گیری حسودان مایهٔ سخت کوشی و کمال کارم بود تا فریب ستایش و حسن ظن هواداران را خوردم به خاك سیاه تنزل نشستم.

۲۲. ناقص از کامل برد لذت ز دنیا بیشتر
دیدهٔ احول کند عیش دوبالا بیشتر

لذتی که خامان و اهل غفلت از گذشت روزگار می‌برند بیشتر از نصیب کاملان و اهل بصیرت است همانطور که چشم عیبناك دوبین نیز، خوشی‌ها را دوتا و دو بالا می‌بیند.

۲۲. زال دنیا سخت می‌گیرد به ارباب صلاح
مصر را عصمت به یوسف چاه و زندان می‌کند

زال کهنسال گیتی با نیکان و صالحان سرجنگ دارد گویی پاداش دامن پاك در این جهان نیرنگ و فسون جز چاه و زندان نیست.

۲۳. بجز فتادگی ما که ـ بر قرار بود ـ
ترقی همه در پی تنزلی دارد

۲۴. فتادگی است که پشتش نمی‌رسد به زمین
به خصم خویش سوارم من از تحمل خویش

۲۵. خاکساری نه بنایی است که ویران گردد
سیلها عاجز کوتاهی این دیوارند

هرسه بیت متضمن مضمون واحدی است با تصویرهای متفاوت و طراحیهای لفظی و معنایی

رنگارنگ و نکات فنی بدیع. در کل، مراد اینست که خاکساری و افتادگی خصلتی ارجمند است و رفعت و منزلتی که در پرتو آن حاصل می‌شود به هیچ آسیبی نمی‌شکند.

۲۶. هر که از روز سیاه نامداران غافل است
می‌پذیرد چون عقیق از ساده لوحی نام را

شهرت و آوازه و مقام و منصب همعنان با سیه‌روزی است و همانند عقیق تنها از ساده‌لوحی است اگر شخص شادابی و عافیت خویش در راه نام و نشان گذارد (مصراع دوم موازنهٔ تمثیلی تصویری غریبی را برعهده دارد چرا که از عقیق ساده نگین می‌سازند و با خط سیاه روی سطح صاف آن نام حك می‌کنند)

۲۷. خونریز ز تیغ بود نیش رگ شناس
از دوستان زیاده ز دشمن حذر کنید

چه بسیارند دوستان مکّار که شر و زیان آنها از دشمنان بیشتر است همچنانکه نیشتر رگزن یا فصّاد که معالج و خیرخواه محسوب می‌شود از تیغ خصم افزون‌تر خون جاری می‌کند.

۲۸. هیچکس عقده‌ای از کار جهان باز نکرد
هرکه آمد گرهی چند برین کار افزود

۲۹. در گشاد کار من هرکس سری در جیب برد
عقده‌ای دیگر به کار مشکلم افزوده شد

هر دو بیت تقریباً در یك مضمون و گویای این است که مدعیان گره‌گشایی، نه تنها ناخن باز کردن گره را ندارند بلکه هریك گرههای تازه‌ای بر عقده‌های کهنه می‌افزایند.

۳۰. قرب منزل نعل ما را بر سر آتش گذاشت
داشتم آسایشی تا منزل ما دور بود

نزدیك شدن به دوست نه تنها آرام و قراری به من نبخشید بلکه به آتش شوق و بی‌قراری من دامن زد. آسودگی من زمانی بود که از دوست دورتر بودم.

۳۱. بار گران سبك به امید فکندن است
عمری است بر امید عدم زنده‌ایم ما

زندگی، بار گرانی است که به امید افکندن بردوش کشیده‌ایم و عمری است که به شوق عدم، راه زندگی می‌سپاریم.

۳۲. تشنهٔ ساحل نیم چون کشتی بی‌بادبان
هرکجا امید طوفانی است لنگر می‌کنم

چون کشتی بی‌اختیار به سوی ساحل خشك نمی‌شتابم، می‌پویم تا در کانون طوفان و آشوب گردابها لنگر اندازم.

۳۳. در دیار ما که جان از بهر مردن می‌دهند
آرزوی عمر جاویدان ندارد هیچکس

در دیار ما نه تنها کسی آرزومند حیات ابدی نیست بلکه برای مردن سرودست نیز می‌شکنند هستهٔ غرابت طنزآمیز این بیت، ترکیب کنایه‌ای «جان دادن از بهر...» است که شاعر که علاوه بر معنی کنایی، آنرا در معنی حقیقی استخدام کرده و کنایه را به ایهام بدل ساخته این ابداع در استعمال کنایات از شگردهای مضمون آفرین صائب است که در جای دیگر به فراخی از آن سخن خواهد رفت.

۳۴. بکش در زندگی مردانه جام نیستی بر سر
که باشد در بلا بودن به از بیم بلا بودن

رویارویی با بلا آسان‌تر از هول و تشویش آنست. چه بهتر که مردانه جام فنا را سر بکشی و با پذیرفتن واقعیت تلخ مرگ از دلشورهٔ رنج‌آور آن برهی.

۳۵. با چنین عجزی که بیکاری نمی‌آید ز ما
کار دنیا را و عقبی را به ما فرموده‌اند

طنز پوشیده‌ای دارد به خود بزرگ آدمی و عظمت‌فروشی تهی مغزان به کاینات. می‌فرماید ما مدعیان سروری در عالم که ای بس از سامان بیکاری و تدبیر وقت گذرانی عادی عاجز هستیم و از بیکارگی از عهدهٔ بیکاری نیز برنمی‌آییم، مغرورانه می‌پنداریم مهمات دنیا و آخرت در کف کفایت ماست.

۳۶. زبان، نقصان ندارد مایه داران مروّت را
فرومایه است هرکس دیده‌اش بر سود می‌باشد

مایه‌داران مروّت، بضاعتی عظیم از جوانمردی دارند که از هیچ زیانی نمی‌کاهد حال آنکه سودجویی آزمندان گویای بی‌بهرگی از مایهٔ معنوی و حاکی از تنگ‌چشمی و سیری ناپذیری آنهاست.

۳۷. ز دست خصم بیرون می‌کنم تیغ
به زور پنجهٔ بی‌دست و پایی

چیرگی بر خصم و خلع سلاح دشمن همیشه به زور بازو و زخم شمشیر میسر نیست، دور نیست که از راه مدارا و ترك ستیز دشمن سرسخت را بتوان به قید تسلیم درآورد.

۳۸. چون زبان مار خار آشیانم می‌گزد
تا در فیض قفس برروی من صیاد بست

فیضهایی در قفس وجود دارد که در آشیان نمی‌توان یافت، اینك که صیاد مرا لایق قفس نمی‌داند خارهای آشیان در نظرم چون نیش ماری است که پیوسته مرا می‌گزد.

۳۹. شوق اگر مشاطه گردد بی‌تکلف می‌توان
لذت آغوش گل از رخنهٔ دیوار یافت

اگر جذبهٔ عشق آرایشگر چهره مقصود باشد و انگیزهٔ شوق در کار باشد از رخنهٔ دیوار باغ می‌توان همان لذت کنار گل و لطف آغوش گل گرفت.

۴۰. زیر شمشیر حوادث مژه برهم نزنیم
بر رخ سیل گشاده است در خانهٔ ما

برق شمشیر حادثه‌ها، بیم در دل ما نمی‌افکند رویارو و بی‌هراس ایستاده‌ایم و از هیچ خطری روی نمی‌تابیم.

۴۱. کجروی بال و پر سیراست بدکردار را
راستی سنگ ره رفتار باشد مار را

پیشروی و قدرت عمل بدکرداران در کجروی و ناراستی است؛ برای مار کجرو راست رفتن، چون سنگ راه، مانع سرعت سیر و باعث کندی در حرکت است.

۴۲. بیگانگی شده است ز عالم مراد ما
یادش به خیر هرکه نیفتد به یاد ما

آشنا گریزی و بیگانگی از عالم مراد ما شده است، هرکه یاد ما را به باد فراموشی سپارد به خیر و سپاس یادش می‌کنیم.

۴۳. ز اختیار مزن دم در این جهان صائب
که من ز راه ادب صاحب اختیار شدم

اختیاری در این جهان وجود ندارد و اگر دم از اختیار می‌زنیم به حکم ادب بندگی در برابر معبود است.

۴۴. زعفران زار شود ریشهٔ غم در جگرم
اگر از شادی غمهای تو غافل باشم

شادی ناب در غم شیرین عشق است و اگر قدر این نعمت ندانم، از ریشه‌های غمی که در جگرم هست، زعفرانها بروید و حزن شیرین مرا به خندهٔ پوچ بدل سازد.

۴۵. جامهٔ نیست براندام تو چون عریانی
چند پنهان کنی این طلعت یزدانی را؟

این زیبایی خدادادی که تو داری، به هیچ جامه‌ای نیاز ندارد، تن پوش برازندهٔ تو بی‌جامگی و عریانی است.

۴۶. ز سایهٔ تو زمین آفتاب پوش شود
اگر تو دیدهٔ دل را جلا توانی کرد

اگر از صفای باطن، جلایی به دیدهٔ دل بخشی، سایهٔ تو زمین را در نور خورشیدی می‌گیرد.

۴۷. گلستان سخن را تازه رو دارد لب خشکم
که جز من می‌رساند در سفال خشك ریحانها؟

تازه رویی و آبداری گلستان سخن از لبان خشك و سوختهٔ من است، منم که در سفال خشك سبزه و ریحان می‌رویانم (اشاره دارد به رویانیدن سبزه و ریحان در کوزهٔ سفالین مرطوب.)

۴۸. در پایهٔ خود هیچکس خرد نباشد
تا جغد بود ساکن ویرانه بزرگ است

هرکس در جایگاه خود عزتی دارد، جغد با همهٔ شومی و منفوری در مکان و مأوای خود شکوهمند و باابهت است.

۴۹. صائب از قید تعلق فرد شو، آزاد باش
باغ چون بی‌برگ شد، خواب فراغت می‌کند

آزادی در رهائی از قید وابستگی است و خواب آسودهٔ باغ زمان بی‌برگی و عریانی است.

۵۰. می‌شود قدر سخن سنجان پس از مردن پدید
جای بلبل در چمن فصل خزان پیدا شود

حق اینست که قدر سخن سرایان خوش نوا آنگاه که زنده‌اند شناخته شود امّا دریغا که چنین نیست موقعی که تندباد خزانی نشان بلبل از چمن زدوّد، به صد افسوس و دریغ از پرکشیدن آن مرغ طرب یاد می‌کنند.

غلوّ افزایشی و درشت نمایی

یکی از غریب‌ترین و درعین حال از فراخ‌ترین جولانگاههای خیال شاعرانه صائب همین غلوّ و بزرگ‌نمایی است که شاعر وصف و حالی را چنان بُعد و شدت می‌دهد که فراتر از آن به تصور نمی‌گنجد و از طریق تشدید و افزایش و گسترش، حالات و معانی را تغییر داده، مخلوقی شگفت و پدیداری سهمگین می‌آفریند خاصّه که با مداخله تشبیه وتشخیص و استعاره، غلوّ شکل جدی‌تری گرفته، به هیأت واقعیت تظاهر می‌کند. اینك نمونه‌هایی از غرابت در غلو افزایشی:

۱. سر خورشید در خون شفق غلطید از صائب
که تاب دستبرد تیغ مژگان سخن دارد؟

فراختنای فلك، قلمرو خاص نام‌آوران سخن است اگر خورشید گستاخانه به این اورنگ نشسته کیفرش اینست که به تیغ مژگان سخن که امروز در کف صائب است، سرش در خون شفق غوطه زند.

۲. در دل فولاد، جوهر موی آتش دیده است
تا خیال خون گرمم تیغ را در دل گذشت

«جوهر» در اینجا درخشش موجدار فولاد است، می‌گوید: تیغ که قصد فرو رفتن در خون من داشت وقتی لهیب گدازندهٔ خون گرمم به خیالش گذشت، هم از بیم و هم از شدت حرارت خونم، جوهر فولادش چون مویی شد که از شعلهٔ آتش می‌پیچد و درهم فرو می‌رود.

۳. داغ از حرارت جگرم داد می‌زند
آتش به سوز سینهٔ من باد می‌زند

جگرم چنان سوزان و ملتهب است که داغ با همه حرارتش تاب گرمای آن ندارد و سینه‌ام چنان گداخته و پرسوز، که آتش برای کاستن گدازِ آن باد می‌زند.

۴. خشك شد چشمه خورشید ز سرگرمی من
تا از این شعلهٔ آتش چه به فتراك رود

«فتراك» تسمه‌ای چرمی بوده، که برای بستن شکار به پشت زین به کار می‌رفته است. ترکیب کنایی «سرگرمی» در اینجا به معنی حقیقی خود درآمده است. صائب سر از روزن خیال برآورده، با اعطای بیشترین غلوّ به کلمه «سرگرمی» می‌گوید:

سرم که اسیر فتراكِ آتشین رویی است، چنان تافته وداغ است که شعله‌های سوزندهٔ آن به خورشید رسیده و چشمهٔ آفتاب را خشك کرده است، حال این گرمی و حرارت به فتراکی که در حلقهٔ آن گرفتارم، چه‌ها خواهد کرد؟ و فتراك چگونه خواهد توانست سرِ سوزندهٔ مرا در خودنگه دارد.

۵. دل آسوده‌ای داری مپرس از صبر و آرام
نگین را در فلاخن می‌نهد بی‌تابی نامم

تو که دل آسوده ای داری، از صبر وآرامی که ندارم مپرس. چنان بی‌تابم که نامم چون به نگین نشیند (در نگین کنده شود) نگین چون سنگی که در فلاخن باشد، دوار و چرخش می‌گیرد و پرتاب می‌گردد.

۶. دامن کشان زهر در باغی که بگذری
از ریشه سرو رشتهٔ پیوند بگسلد

با آن قامت رعنا از در هر سروستانی، نازان و دامن کشان بخرامی، سرو از شرم و رشك ریشه از زمین می‌گسلد. نیز قابل تعبیر به این است که سرو برای تماشای آن قامت بلند موزون از ریشه درمی‌آید و قدمی کشد تا برای دیدنت گردن برآورد.

۷. اگر اشك پشیمانی نگردد عذرخواه من
بپوشد چشمهٔ خورشید را گرد گناه من

غبار گناهم تا جایی از آسمان رسیده است که اگر اشکهای پشیمانی آنرا فرو ننشاند وبا عذرخواهی از آن نکاهد چشمهٔ خورشید را در خود فرو خواهد برد.

۸. الماس را دو نیم کند تیغ آه من
گرم است زخم خصم ندارد خبر هنوز

تیغ آهم چنان برنده است که الماس را دو نیم می‌کند و اگر خصم هنوز نمی‌داند که آهم با او چه کرده است، به سبب تازگی و گرمی زخمش است.

۹. صبح بر خورشید می‌لرزد ز آه سرد ما
کوه می‌دزد کمر در زیر بار درد ما

پگاه که آه سرد از دل بر می‌آورم، بیم افسردن و خاموشی خورشید لرزه براندام صبح می‌افکند وکوه از سنگینی بار دردی که بر گردهٔ من است، جا خالی می‌کند و کمر می‌دزد.

۱۰. بسکه خوردم زهر غم چون ریزد از هم پیکرم
سبز پوش از خاك بر خیزد غبارم همچون سرو

صائب در این بیت حیرت‌آفرین، براساس اشتراك دو عنصر مضمونساز «سرو» و «زهر» در «سبزرنگی»، غرابت معنایی بدیعی از فن غلوّ پدید آورده است و نقشی بی‌نظیر از خیال خلاق خویش ارائه کرده است.

با عنایت به اینکه «زهر» معروف به سبزرنگی است و نوع قوی و تند آن سبب تلاشی و فروریختن اعضای بدن می‌شود، صائب می‌گوید: کاسه‌های زهری که از غمهای تلخ سرکشیده‌ام نه تنها سبب تلاشی و درهم ریختن پیکرم به خاك خواهد شد بلکه از شدت اصابت با زمین تن و جسم فروریخته‌ام غبار شده و همچنان اخضر از تأثیر زهر، به شکل سرو سبزپوش به هوا خواهد خاست.

غلوّ کاهشی یا کوچك نمایی

در این غلو شاعر برای ایجاد تأثیر مطلوب از طریق باریك نگری و حسن تخیل در ریزبینی، صفت و حالت و امر مورد نظرش را به حداقل مقیاس تصوّر تقلیل داده و با شیوهٔ تصغیر تا زیر صفر خواننده را به دنیای باریکیهای خیال می‌کشاند و اندیشه او را از سوراخ سوزن عبور می‌دهد و مدهوش و حیران برجای می‌نهد: اینك نمونه‌هایی برگزیده از طرح غلوّ کاهشی:

۱. چون نقطهٔ موهوم که قسمت کندش هیچ
پوشیده‌تر از خنده شود راز دهانش

کوچك دهانی در زیباشناسی کهن، جایگاهی جذاب داشته است، صائب در این زمینه غلو ذرّه سازرا به کار گرفته و در توصیف کوچکی دهان زیبا روی مورد ستایش خود می‌گوید:

دهان معشوق دلارام از کوچکی و ظرافت چون نقطه‌یی است موهوم که وقتی به خنده باز می‌شود دو قسمت و دو نیم شده، بکلی از دید نهان می‌شود و راز سربستهٔ آن دهان زیبا با بُرش خنده پوشیده‌تر و نهفته‌تر می‌گردد.

۲. ما به چشم مور گندم دیده قانع گشته‌ایم
روزی ما را چرا چرخ ستمگر می‌برد؟

از نعمتهای الوان این عالم، ما به چشم موری که عکس گندم در آن افتاده باشد، خرسندیم و بسنده کرده‌ایم، اما آسمان بقدری تنگ چشم است که آنرا نیز از ما دریغ می‌کند

۳. موقوف نسیم است زهم ریختن ما
آمادهٔ پرواز چو اوراق خزانیم

تن و جانم چنان تحلیل رفته و بی‌وجود و سبك تن شده‌ام که مانند برگهای خزانی به یك نسیم فرو می‌ریزم و به دیار نیستی پرواز می‌کنم.

۴. همچو خورشید به ذرات جهان قسمت کن
گر نصیب تو ز گردون همه یك نان باشد

اگر از خوان روزی دنیا تنها یك گرده نان بهره تو باشد مروّت اینست که آنرا به نیازمندان قسمت کنی همچنانکه خورشید نور خود را بی‌دریغ به همه ذرات جهان می‌افشاند. (غلو تقلیلی تا حداقل در این بیت وضوح بیشتری دارد.)

۵. دل دشمن به تهی دستی من می‌سوزد
برق از این مزرعه با دیدهٔ تر می‌گذرد

صائب در توصیفی غلوآمیز از بی‌برگی و بینوایی خویش می‌گوید: تهی دستی و بی‌سامانی من آن کشتزار خشك و خالی است که برق خرمن سوز با چشم گریان از کنار آن می‌گذرد. یعنی شدت بینوایی من دل پرکین دشمن را نیز به رحم می‌آورد.

۶. به دنیا ساختم مشغول چشم روشن دل را
به این یك مشت گل مسدود کردم روزن دل را

با سرگرم شدن به دنیای خاکی، شعاع بصیرت را از چشم دل گرفتم و با این مشت گل، روزنهٔ عالم حقیقت و معنویت را بروی خود بستم (تصغیر جهان خاکی با همه عظمتش به یك مشت گل غلوّ کاهشی است و مفهوم تحقیر را نیز در بر دارد.)

۷. از سبکروحی ز بوی گل گرانی می‌کشم
از بَری آزار سنگ از شیشه جانی می‌کشم

از ظرافت خاطر وسبکروحی چنان زود رنجم که بوی گل بار خاطرم می‌شود و به قدری نازکدل و شیشه‌جانم که صحبت لطیف اندامی چون پری مثل سنگ مرا می‌شکند در ساختمان غرابت این بیت علاوه بر ترسیم تصویری بدیع از شکنندگی عاطفی و لطافت احساس، منسوجی بسیار دل‌انگیز از تناسب و تقابل ارائه شده است.

۸. چون شبنم از چریدن چشم است رزق ما
نی همچو دیگران به شکم زنده‌ایم ما

همچنانکه هستی شبنم موقوف نظارهٔ گل است و رنگ و زیبایی گل چراگاه چشم شبنم، ما نیز شیفتگان جمال خلقتیم و حیات و بقای ما همانند شبنم پاك از دیده وری و چرانیدن چشم از زیباییهاست (تقلیل مبالغه‌آمیز رزق به کمتر از هیچ و منحصر کردن غذا به نگریستن و تماشا.)

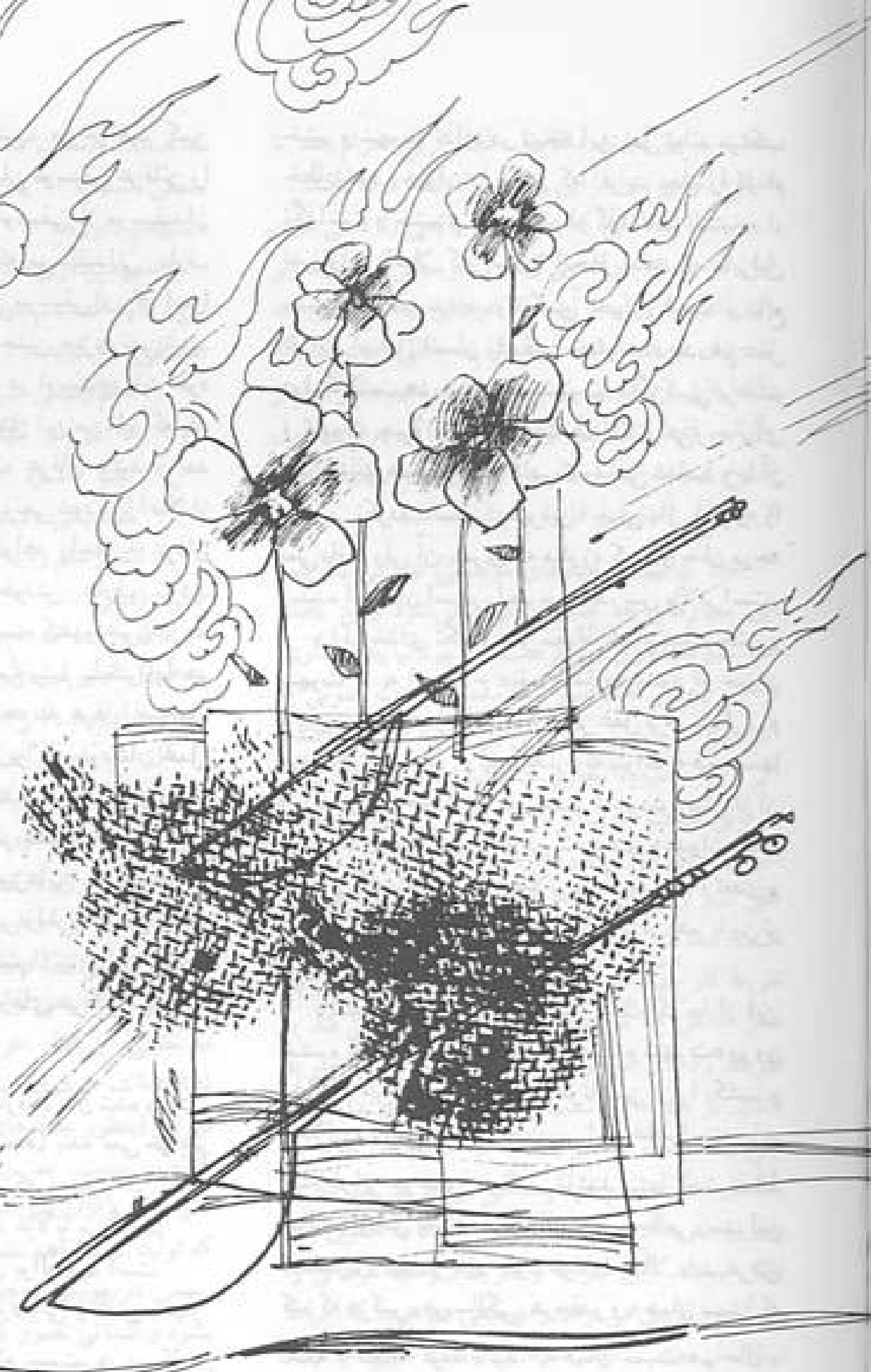
۹. اگر بر کلبهٔ من جغد را صائب گذر افتد
به جان بی‌نفس بیرون ازین غمخانه می‌آید

صائب! کلبهٔ من غمخانه‌ای است چنان ویران و تهی که اگر جغد گذر به این خرابه کند، آسیمه سر و بی‌نفس، بال گریز ازین وحشت سرا می‌گشاید.

۱۰. ز دقّت تو به معنی چنان شدم باریك
که می‌توان به دل مور کرد پنهانم

از دقت و موشکافی تو چنان به معنی باریك شده‌ام که از نازکی و مویکری می‌توان در دل مور کوچك پنهانم کرد. مضمون «باریك شدن» از طریق تصغیر و کوچك نمایی مبالغه‌آمیز در کوچکترین مقیاس و با رعایت تناسب معنایی تصویر سازی شده است.





• سخنرانی دکتر داریوش صفوت در تالار اندیشه حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی

دربارهٔ موسیقی عرفانی

بعد از حمد وسلام، لازم است که به عنوان مقدمه از مسئولین محترم تالار اندیشه حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی سپاسگزار باشم که این فرصت ذیقیمت را به من دادند که در حضور شما عزیزان گزارشی از یکی از جنبه‌های موسیقی اصیل ایرانی را که جنبهٔ عرفانی آن می باشد، تقدیم کنم.

مبحث امشب ما دربارهٔ معیارهای موسیقی عرفانی است. بحث قاعدتاً باید شامل دو قسمت باشد. یکی این که ببینیم موسیقی ایرانی اصلاً عرفانی هست یا نه؛ و دوم ببینیم که اگر هست، معیاری دارد یا بی‌معیار است.

قسمت اول یك بحث جدّی است زیرا خیلی از موسیقیدانها و حتی نظریه‌دانان بزرگ، اصلاً منکر جنبهٔ عرفانی موسیقی ایران هستند.

مثلا استاد بزرگ معاصر (که نامش را به تکریم اینجا می بریم) مرحوم آقای مرتضی حنانه در مقدمهٔ کتابشان (گامهای گمشده) صریحاً اظهار کرده‌اند که اصلاً بحث در جنبه‌های عرفانی موسیقی، بحث زایدی است.

بنابراین می بینید که اشخاص بزرگ حتّی، در این مورد تردید کرده‌اند و قضیه تنها مربوط به یك یا دو نویسنده نیست.

ولی اثبات قضیه خیلی آسان است. چندین قرن موسیقی ایران دو جریان را به خودش دیده است. یکی جریان بی‌اعتنایی و بی‌مهری مقامات و مراجع به موسیقی که حتی در دوره‌هایی موجب تحریم موسیقی شد، دوم استقبال شورانگیز عرفا از موسیقی که موسیقی را مؤثرترین وسیله تمرکز و توجه و مراقبه و حتی کشف حقایق می‌دانستند و در جلسات عرفانی خود موسیقی به کار می بردند و آن را «کیمیای فتوح» معرفی می کردند (چنانچه حضرت خواجه می فرمایند: «کیمیای فتوح») و این موسیقی (موسیقی اصیلی که وجود داشت، این را با مقتضیات جلسات عرفانی، حلقات ذکر و سماع خودشان منطبق کردند.

هرکس یك موسیقی را می گیرد مقتضی شرایط کار خودش می کند مثلاً سه‌گاه را اگر در جشن عروسی بخواهند بنوازند جنبه‌ی نشاط‌انگیز و رقص را در آن وارد می کنند و همین سه‌گاه را در جلسه عزا هم به کار می‌برند. کسانی که در جلسهٔ عزا می‌خوانند (اشعاری را می‌خوانند) سه‌گاه می‌خوانند، شور می‌خوانند ولی با سبك خودشان، در مراسم مذهبی به کار می‌برند با سبك مدّاحی.

مراسم دیگری هم هست مانند مراسم نظامی، مراسم رسمی، مراسم کار، مثلاً جشن کار و یا جشنهای روستایی که در آنها از موسیقی استفاده می کنند.

و هر قومی و هر گروهی که موسیقی را به کار می برد مطابق مقتضیات محیط خودش آن را تغییر می‌دهد. عرفا هم که موسیقی را به کار بردند جنبهٔ عرفانی به آن دادند. اشعار عرفانی با آن خواندند. اصلاً «مثنوی خوانی» خودش یك رشتهٔ بخصوصی شد. ساقی‌نامه‌ها، صوفی‌نامه‌ها، مغنّی‌نامه‌ها، تمام اینها در موسیقی وارد شد. و اشعار حافظ و مولانا (که بزرگان عرفان هستند) پایهٔ موسیقی قرار گرفت. خیلی از گوشه‌ها، خیلی ریتمها، و وزنها، ادوار ایقاعی موسیقی ایران اصلا از اشعار حافظ، مولانا و دیگر عرفا گرفته شد. بنابراین اصلاً این موسیقی بن‌مایه‌اش، خمیرمایه‌اش و سرمایه‌اش عرفان می‌باشد و عرفانی است و خوب، موسیقیدانان بزرگ هم در نسل گذشتهٔ ما، و نسلهای قبلی تا آنجا که می‌دانیم عارف بوده‌اند.

بالنتیجه تردید در این که موسیقی ایران جنبه‌های عرفانی دارد، تردید درستی نیست. موسیقی ما جنبه‌های عرفانی دارد منتها باید معیارهایش را پیدا کرد و بحث کرد و در موقعی که می‌خواهیم موسیقی اصیل ایرانی جنبه‌های عرفانی داشته باشد باید آن معیارها را به کار گیریم.

خود معیار در لغت به معنای وسیلهٔ سنجش و اندازه‌گیری هر چیزی است، در هر مورد، در هر موضوعی وسیلهٔ سنجش آن موضوع را معیار آن موضوع می گویند. معیار موسیقی عرفانی ایران یعنی قواعد و اصولی که اگر در موسیقی رعایت بشود، آنچه نواخته می شود عرفانی خواهد بود و اگر رعایت نشود عرفانی نیست. بنابراین تردید در عرفانی بودن

موسیقی ایران تردید درستی نیست ولی ممکن است عده‌ای اصلا مخالف باشند با این که موسیقی ایرانی عرفانی باشد، آن یك مسألهٔ دیگری است و عقیده هم آزاد است و ما تحمیل عقیده نمی‌توانیم بکنیم. اگر کسانی معتقدند که موسیقی ایرانی نباید عرفانی باشد و یا در شرایط امروز، دیگر «عرفان» لازم نیست، آن بحث دیگری است، ولی بنده فکر نمی‌کنم باز این حرف هم منطقی باشد زیرا در شرایطی که ماشین و ماشینیزم و تمدن ظاهرپرست قرن بیستم مردم را از درون تهی کرده و همه دچار نوعی خلاء شده‌اند و دارند از خود بیگانه می‌شوند و این همه ناهنجاریهای روحی و جسمی پیدا شده، درچنین شرایطی که ماشین آرامش را به هم زده و به اصطلاح تمدن آرامش بشر را از بین برده است، در چنین شرایطی اتفاقاً عرفان و موسیقی عرفانی کارآیی بیشتری دارد. در دوره‌های قدیم که مردم در محیطهایی آرام زندگی می‌کردند، هوا سالمتر بود، غذا سالمتر بود، و جنجال ترافیك نبود و... نمی‌دانم رفت وآمدهای طولانی مثل امروز نبود که اینطور عصب خراش باشد و اعصاب را ناراحت بکند، اگر عرفان آن موقع کارآیی داشته حالا که بیشتر دارد. الان که بیشتر به آن احتیاج است.

به هرحال اگر بگویند موسیقی ایران عرفانی نیست، که صحیح نیست، چون عرفانی است و اگر هم بگویند که دیگر لازم نیست حالا عرفانی باشد (که عده‌ای می‌گویند در شرایط جدید نسل جوان چیز دیگری می‌خواهد) این هم صحیح نیست. موسیقی هنری است که در شرایط مختلف به کار می‌رود و با هر شرایطی تطبیق می‌شود، در هر شرایطی موسیقی مخصوص آن شرایط لازم است. ما هیچ وقت طرفدار این نیستیم که در تمام شرایط موسیقی عرفانی اجرا بشود و مثلا در یك جشن عروسی موسیقی عرفانی معنی ندارد. (گفتم «جشن عروسی»، می‌دانید که ازدواج، سنت نبوی است و در قدیم اهمیّت خاصّی به امر ازدواج می‌دادند و در اسلام (بخصوص) و حتی طبق سنتی که بوده می‌گویند کسی اگر دختر داشته و به سن ازدواج رسیده بوده است در اولین جلسه‌ای که با کسانی داشته، باید اعلام می‌کرده که اگر کسی می‌خواهد نامزد باشد قدم پیش بگذارد و اینقدر مراسم ازدواج مهمّ بوده که حتی موسیقی غنا که واقعاً حرام است و همه هم قبول دارند و داریم، آن را بعضی‌ها در مراسم عروسی جایز می‌دانستند و بنده مدتها دنبال این بودم که ببینم چرا اگر غنا حرام است در مجالس عروسی حرام نیست تا یك عالم دینی بزرگواری فرمودند که علت این است که شارع مقدس می‌خواسته است جوانان تشویق به ازدواج بشوند، در نتیجه حتی غنا را در مراسم عروسی جایز دانسته‌اند که نشاط و سرور بیشتری به جلسه بدهد و جوانان را به امر ازدواج تشویق کند.)

بنابراین در یك جلسهٔ پر از نشاط و سرور جشن ازدواج، موسیقی مخصوص به خودش لازم است و ما هیچ وقت ادعا نکردیم که در تمام شرایط باید موسیقی عرفانی اجرا بشود ولی می‌گوئیم که این سرمایهٔ اصلی را از دست ندهیم. حیف است، و بیاییم معیارهایش را روشن کنیم و تعیین کنیم در چه شرایطی، و به اصطلاح امروزی درچه جوّی و در چه محیطی باید اجرا بشود و چگونه باید اجراء بشود. امشب می‌خواهیم کمی معیارهای عرفانی و ضوابط اصلی موسیقی عرفانی را مورد بحث قرار بدهیم. البته موسیقی از موسیقیدان جدا نیست و اینطور نیست که موسیقیدانی عارف نباشد، اهل عرفان نباشد ولی موسیقی‌ای که اجرا می‌کند موسیقی عرفانی باشد. چنین چیزی نمی‌شود. «از کوزه همان برون تراود که در اوست». باید خود موسیقیدان اهل عرفان باشد. مثل این می‌ماند که یك کسی سخنران باشد و مخالف عرفان باشد و بعد بخواهد سخنرانی عرفانی بکند. نمی‌شود و یا اصلا از عرفان بویی نبرده باشد و بخواهد راجع به عرفان صحبت کند. سخنران اگر خودش عارف نباشد نمی‌تواند راجع به عرفان صحبت کند و چون درجهٔ عارف بودن هم فرق می‌کند، می‌بینیم سخنرانها هم متفاوتند. بعضی‌ها وقتی که راجع به عرفان صحبت می‌کنند واقعاً به دل می‌نشیند زیرا که خودشان عمل کرده‌اند و از دل صحبت می‌کنند و هرچه از دل برآید لاجرم بردل نشیند. عده‌ای هم هستند که براساس خوانده‌ها ونوشته‌هایی، یك چیزهایی می‌گویند که البته زیاد به دل نمی‌نشیند و کسی را ارشاد نمی‌کند... چون فرصت نیست، ما نمی‌توانیم الان در این مبحث وارد شویم. بهتر است که از معیارهای عرفانی موسیقی ایران بگوییم.

(البته صحبتهای زیادی در باره عرفان شده و حتی در تعریف عرفان کتاب نوشته شده) بنده نمی‌خواهم وارد جزئیات بشوم و ضمن اینکه معتقدم این همه صحبت هم ضروری نبوده، خود مولانا می‌گوید:

خمش خمش که اشارات عشق بوالعجب است
نهان شوند معانی ز گفتن بسیار

بنابراین این همه سخن لازم نیست. در دو کلمه می‌شود گفت عرفان عبارتست از خداشناسی از طریق خودشناسی یا معرفت به نفس چنانکه حضرت ختمی مرتبت(ص) فرمودند: «من عَرَفَ نفسه فقد عَرَف ربه». آدمی باید خودش را بشناسد و این که خودش را چه طور باید بشناسد؟ در بارهٔ خودشناسی هم تعاریف زیادی است که بعضی حتی انسان را سرگردان می‌کند. خودشناسی به تعریف ساده در عرفان عملی عبارتست از در مرحله اول، شناخت معایب خویشتن و سعی در رفع آنها. این مرحله را می‌گویند تخلیه و تجلیه. اول خودمان را از رذایل اخلاقی خالی کنیم و هرکدام از رذایل اخلاقی را که از خودمان خارج می‌کنیم به جایش فضائل اخلاقی را بیاوریم و جایگزین کنیم. که این یعنی متجلّی بشویم به صفات رحمانی و این را می‌گویند تجلیه. پس، مرحلهٔ اول عرفان عبارت است از تخلیه و تجلیه، که انسان روی خودش کار کند، تقوا، پرهیزگاری و چیزهای دیگر، پاکی، راستی و کمك به خلق و چیزهای گفته شده در ارکان عرفان. آنها را در خودش به وجود بیاورد. بعد مراحل دیگر خود به خود پیش می‌آید. اگر کشفی است، شهودی است، مقام تسلیم است مقام رضا به معنای اعم و اخص است. چیزهای دیگر است واینها خودش پیش می‌آید. اولی این است که رذائل از وجود ما پاك بشود چون که (این هم حمل بر جسارت نشود) اصلا، عُرفا می‌گویند که خداوند وقتی که فرشته را آفرید فقط در او عقل نهاد، خشم و شهوت ندارد در نتیجه این نمی‌تواند مرتکب خطا بشود. حیوان را وقتی که آفرید عقل را در او نگذاشت و خشم و شهوت را در او گذاشت. بالنتیجه او نمی‌تواند اصلاً کار نیکی انجام بدهد و بنابراین مسئولیتی هم ندارد. زندگیش جبری است و تابع غرایز. [و اما] انسان را وقتی خداوند آفرید، هم عقل دراوگذاشت هم خشم وهم شهوت. واگرکسی برخشم و شهوت چیره بشود، از فلك هم بالاتر می‌رود برای اینکه مَلَك هنوز خشم و شهوت را نمی‌شناسد و با آن مبارزه نکرده است. بنابراین خیلی از اسرار را نمی‌داند. ولی آن بشری که مبارزه کرده و به آن درجه رسیده است آن اسرار را هم می‌داند. پس بالاتر است.

و اگر خدای نکرده بشر سقوط کند وتسلیم خشم و شهوت یا به اصطلاح «نفس اماره» بشود از حیوان پایین تر می‌رود، زیرا حیوان دیگر عقل و حسابگری و آینده نگری و هوش و اینها ندارد که بتواند به همجنسها و یا همنوعان خودش یا غیر همنوع خودش بیش از آن حدی که غریزه‌اش حکم می‌کند تعدی وعدوان بکند، در حالی که بشر می‌تواند بالاترین درجهٔ خطا و تعدّی و عدوان را مرتکب بشود یعنی از حیوان هم پایین‌تر برود.

بالنتیجه مرحلهٔ اساسی این است که ما از این خشم و شهوت، یعنی از «تسلّط خشم و شهوت» بیرون بیاییم نه این که مثل بعضی از مرتاضین آن را بکشیم و [مثلا] روزی یك بادام بخوریم. این غلط است، باید تمام غرایز سرجای خودشان باشند منتها تحت تسلّط سالك راه حق باشند، آن سالك به همه جا می‌رسد. این مختصری بود در بارهٔ خود عرفان. حالا باید عرض کنم که هرکس، هر سالکی، هرچقدر وبه همان نسبتی که تخلیه و تجلیه کرده باشد، به همان نسبت هم حال و شور و شوق (و حتی عشق الهی و رحمانی) در او پیدا می‌شود و قلبش محل ظهور نور و سرور حقّانی و ملکوتی می‌گردد.

بنابراین اشخاصی که اهل عرفان هستند همه به یك درجه نیستند ولی در هرحال درون خودشان یك حالت و کیفیتی حس می‌کنند که به قول خودشان «یدرك ولا یوصف» است. (درك می‌شود ولی وصف نمی‌شود) زیرا حالی است درونی. نمی‌شود از بیرون آن را تشخیص داد مگر بعضی آثارش را، مثلاً اگر کسی خشمناك بشود صورتش سرخ می‌شود، اگر بترسد، صورتش زرد می‌شود. ولی آن حالات عرفانی را واقعاً نمی‌شود از ظاهر اشخاص تشخیص داد. چیزی درونی است. وآن حال عرفانی و عشق روحانی وقتی که بیاید، موسیقی در او خیلی اثر دارد. چنان که مولانا جلال الدین رومی که ازعلمای بزرگ بوده وقتی با شمس تبریزی ملاقات می‌کند، آن حال در او ایجاد می‌شود و مجسم بفرمائید یك پیر مرد نورانی و روحانی در بازار، می‌رود در دکان زرکوبی و زرگری صلاح الدین زرگر و آنجا می‌بیند که دارند طلا می‌کوبند و صدای چکشها برحسب تصادف هماهنگی پیدا می‌کنند. مولانا به وجد می‌آید و در وسط بازار شروع به پایکوبی می‌کند و دستار و ردا از او می‌افتد و کارگران می‌خواهند دست نگهدارند که صلاح الدین می‌گوید: دست نگه ندارید بکوبید، ادامه

بدهید و می‌گویند مثقالها، طلا آنروز حرام شد تا صلاح‌الدین بتواند این حالت را واقعاً درک بکند.

تمام اشخاصی که در عرفان واقعی وارد می‌شوند این مرحله را درک می‌کنند و موسیقی در آنها اثر فوق‌العاده‌ای دارد و آن حال عرفانی را تشدید می‌کند به حدی که دیده شده بعضیها به حالی افتاده‌اند که واقعاً قابل وصف نیست. و ما نمی‌خواهیم دیگر زیادتر بگوئیم. فقط همینقدر عرض کنم که اگر عرفا در طول تاریخ اینهمه از موسیقی دفاع کرده‌اند بیهوده نبوده لابد برای آنها این فایده را داشته است.

حالا بیائیم از معیارهای موسیقی عرفانی بگوییم. این معیارها زیاد هستند ولی نمی‌شود وارد بحث همه‌شان شد چون اولاً فرصت نداریم ثانیاً یک مقداری از آن، بحثی تخصصی است. مثلاً شدت صوتی یا انتوسیتهٔ صوت بین چند دسی بل تا چند سی بل باشد و اگر از آن محدوده تجاوز بکند کمتر یا زیاد بشود دیگر عرفانی نیست چون عرفان اساسش بر تعادل است. اگر از تعادل خارج شویم دیگر حالت عرفانی را درک نمی‌کنیم و دنیای امروز اصلاً از تعادل خارج شده است. همه‌اش روی افراط و تفریط است و افراط و تفریط کار جُهّال است. حضرت مولا(ع) می‌فرمایند: «و عَمَل جاهلٌ إمّا مُفرِط أو مُفرَّط» یا افراط می‌کند یا تفریط. و دنیای امروز می‌بینید براساس افراط و تفریط است. در یک جا از شدت رفاه و دارایی نمی‌دانند چه جوری استفاده کنند و یک جا در آفریقا (در بیافرا یا جاهای دیگر) مردم از گرسنگی می‌میرند. یک جا از حقوق بشر دفاع می‌کنند و یک جا اصلاً به حقوق بشر قائل نیستند. این افراط و تفریط روحیه عرفانی را می‌کشد و از بین می‌بره. در موسیقی هم هرجا که افراط و تفریطی بود، آن دیگر عرفانی نیست. حتی مثلاً شما بهترین نوار موسیقی عرفانی را بگذارید و بعد به وسیلهٔ این آمپلی فایرهای ۴۰۰، ۵۰۰ واتی جدید صدایش را به شدت زیاد کنید. این افراط در شدّت صوت دیگر حالت عرفانی نمی‌گذارد.

در اینجا چهار معیار را که جنبهٔ عمومی و عرفانی و فلسفی دارد و نیازی به بحث تخصّصی ندارد (و اتفاقاً مهمترین هم هست) مطرح می‌کنم. یکی «بدیهه‌پردازی» است. دوم «تعادل» حال و فن است، سوم «هماهنگی و توالی» حالات موسیقایی، وچهارم «لطافت» می‌باشد.

بدیهه‌پردازی آنطور که فارابی هم در کتاب «الموسیقی الکبیر» بیان می‌کند، عبارت است از «ابداع یک آهنگ در حین اجرا بدون نقشهٔ قبلی». مثلاً کسی ساز را دستش بگیرد یک آهنگی را بخواهد شروع کند ناگهان چیزی به قلبش الهام بشود و آهنگ بخصوصی را آنجا اجرا کند این درجهٔ بالا و والای بدیهه‌پردازی است. درجات پایین‌تر هم هست به این ترتیب که آهنگهای موجود را که انسان بلد است بنوازد، وقتی می‌خواهد اجرا کند به اقتضای حال و هوای جلسه می‌تواند در ریتمش، در آهنگش، در حالتش تغییراتی وارد بکند که آنها همه «بدیهه‌پردازی» هستند، یا در گسترشش مثلاً، گوشه‌ای را می‌بینید مثلاً دو دقیقه است، انسان آن را گسترش می‌دهد و براساس آهنگهایی که در آن است و جملاتی که هست، جملات جدیدی با آن ترکیب می‌کند و این ممکن است تا ۱۰ یا ۲۰ دقیقه هم برسد و این می‌شود «بدیهه‌پردازی».

«بدیهه‌پردازی» اشاره‌ای دارد به آنکه شیخ بهایی می‌فرماید که علم دو نوع است: علم رسمی و علم عاشقی. می‌گوید:

علم رسمی سر به سر قیل است و قال
نه از او کیفیتی حاصل نه حال
علم نبود غیر علم عاشقی
مابقی تلبیس ابلیس شقی

در اینجا علم را به دو قسمت می‌کند: علم رسمی و علم عاشقی.

وقتی علمهای معمولی این طور است، موسیقی هم به طریق اولی این طور است. در موسیقی ما یک علم رسمی داریم و یک علم عاشقی.

از علم رسمی در موسیقی نمی‌شود گذشت. در همان علوم ظاهر هم نمی‌شود خود شیخ بها این را می‌فرماید ولی منظورش این است که آنهایی که فقط متوقف می‌شوند روی علم رسمی، آنها به اصطلاح دچار تلبیس می‌شوند والّا خود مولانا را ببینید اگر قبلاً مجتهد بزرگی نبود و اینهمه آگاهی از معارف زمان خود نداشت، چطور می‌توانست مثنوی را به وجود بیاورد؟ ما خیلی از اهل عرفان را داریم که چون سواد نداشته‌اند، حرفهای بسیار گرم و شیرینی زده‌اند ولی در آن اینطور جنبه‌های حکمی، فلسفی و منطقی و کلامی نیست. پس علم رسمی لازم است، پایهٔ کاراست، و ازآن نمی‌شود گذشت. من این را قبلاً گفتم که تولید سوء تفاهم نشود، چون می‌خواهم بگویم علم رسمی در موسیقی چیست. ممکن است سوءتفاهم بشود و کسانی تصور کنند که بنده دارم علم رسمی را در موسیقی نفی می‌کنم، چنین نیست، خود بنده طرفدارش هستم، دنبالش هستم ودانه دانهٔ مطالبش را هرجا گیر بیاورم (به قول معروف ولو در چین باشد) دنبالش می‌روم. ولی از علم عاشقی هم نباید غافل بود.

پس اوّل علم رسمی بعد علم عاشقی. علم رسمی، «ردیف موسیقی ایران» است. این ردیف را که ما اینقدر برایش اهمیت قائلیم و دنبالش هستیم و برای پیدا کردن یک گوشه از ردیف این قدر می‌دویم. مهم است. (بنده در یک نسخهٔ خطی دیدم که مثلاً نوشته شده بود: در ردیف مرحوم سروش در دستگاه راست پنجگاه یا سه گاه یا همایون این گوشه‌ها هم بوده. اصلاً دیگر فکر من از آن موقع‌ها آرامشی ندارد، چون من هرجه می‌گردم کسی به اسم آقای سروش در بین موسیقیدانها پیدا نمی‌کنم یا لااقل کسانی را که خبر داشته باشند به من اطلاعی در این مورد بدهند. پیدا نمی‌کنم، چون این نسخه تقریباً متعلق به ۵۰ سال پیش است، و به هرحال در آن موقع کسی که صاحب ردیف بوده، مسن هم بوده والان دیگر به رحمت ایزدی پیوسته است. اگر بتوانیم اقلاً یک ردّپایی پیدا کنیم از «سروش» نامی که ردیف دان بوده و نام گوشه‌هایی را در ردیف آورده است، کار مثبتی است. بنده منظورم این است که تا این حد دنبال ردیف می‌دویم).

ولی اکتفا به ردیف همان اکتفا به علم رسمی است. اول ردیف، بعد علم عاشقی که بدیهه‌پردازی است. پس ما انجه را که استاد اجل، شیخ بهایی فرموده: علم رسمی و علم عاشقی، در اینجا ـ در موسیقی ـ به صورت ردیف‌نوازی و بدیهه‌پردازی می‌یابیم، وهردو اینها لازم است. بدیهه‌پردازی در واقع مستلزم دریافت الهام قلبی است و «حال» می‌خواهد در مبحث بعدی که راجع به حال و فن است من توضیح بیشتری خدمتتان عرض خواهم کرد که آنجا معلوم بشود این حال چیست که موجب می‌شود انسان بتواند بدیهه‌پردازی کند و حال راستین و حال دروغین چیست؟ بنابراین می‌رویم سر مطلب بعدی که مسأله حال وفن باشد. فن را اگر بخواهیم تعریف کنیم باید بگوییم که به طور کلی عبارت است از توانایی انجام کاری با طرق و وسائلی که برای آن کار لازم است. مثلاً اگر که یک روزی با ارّهٔ دستی باید چوب را می‌بریدند وسیله همان اره بود. فن هم عبارت از این بود که این اره را چطور بکشند که مثلاً چوب را خراب نکند و به بهترین وجهی در اسرع وقت کار را انجام بدهد. در موسیقی فن عبارت است از توانایی اجرای درست و صحیح آهنگها و بخصوص آهنگهای دشوار. و این، البته عواملی دارد مانند قدرت و قوّت. باید انسان آنقدر تمرین کرده باشد که دستش قوّت بخصوصی پیدا کرده باشد. بچه‌ها که می‌روند مدرسه یا اگر شخصی سواد نداشته باشد در سنین بالا به کلاس سوادآموزی برود وقتی قلم را به دستش بدهند نمی‌تواند آن را درست در دستش بگیرد واصلاً به قول عوام دستش جون ندارد که این را بگیرد. ولی مثلاً یک خطاط مسن (مثلاً ۸۰ ساله) وقتی قلم دستش می‌گیرد و می‌نویسد می‌بینیم از همان به دست گرفتن قلم، قدرت و قوّت او آشکار است. پس قدرت و قوّت برای هنر لازم است وجزء فن است. سرعت نیز جزء مقولهٔ فن است. این که مثلاً اگر کسی سه تار می‌زند، از بالای دستهٔ سه تار تا پائین آن مثل برق دستش را بیاورد پایین وببرد بالا، این سرعت است. پرش لازم است. پرشی هم هست که جنبهٔ هنرنمایی، تظاهر و ریا دارد، والا پرش صحیح هم در موسیقی عرفانی داریم اتفاقاً روزی مرحوم حاج آقامحمد ایرانی مجرد (که استاد بزرگی بودند و خوب، ذکر اسامی استادان بزرگ همیشه لازم است و سپاسگزاری از الطافی که داشتند به ما شاگردان ناچیز واقعاً لازم است) می‌فرمودند که بعضی قطعات را که می‌زنید تقسیم کنید در زیر و بم و به اصطلاح معروف «بالا دسته» و «پایین دسته» و این اصطلاح موسیقایی قدیمش جلی وخفی است. می‌فرمودند بعضی قطعات را به صورت جلی و خفی بزنید و این ذکر «جلی و خفی» اصطلاح عرفانی است و این خود می‌رساند که اصلاً موسیقی عرفانی بوده است. آن پرش که به صورت جلی و خفی است را عرض نمی‌کنم. آن اصلاً خود جلا می‌دهد قلب را. ولی پرش که بدون دلیل و فقط برای قدرت نمایی و تظاهر و ریاکاری است، ارزشی ندارد.

عامل چهارم مقاومت است یعنی مثلاً اگر کسی روی سه تار ریز می‌دهد بتواند مدتی را که لازم است اگر مثلاً در یک قطعه‌ای یک ریزی را باید مدت زیادی کشید، بتواند بکشد و یا اگر تحریرهایی هستند که با دست چپ باید اجرا بکند. مثلاً در کارهای مرحوم صبا بخصوص خیلی زیاد بوده، دو تا سه تایش را که انسان می‌زند دستش خسته می‌شود. و مقاومت می‌خواهد و

پایداری و این احتیاج به تمرین زیاد دارد و این جزو مقوله تکنیک یا فن است.

پنجم مهارت است که با سهولت بتوانیم قطعات را بخصوص قطعات مشکل را) اجرا کنیم.

ششم، دقت است که پرده‌ها را دقیق بگیریم. چیزی خارج نزنیم. انگشتان ما پشت پرده باشد درست سر همان پرده‌ای که باید صدا بدهد بخصوص در سازهایی که پرده ندارند مانند کمانچه یا ویلن، انگشت سرجایش باشد، سر سوزنی پس و پیش نشود والاّ صدا از زیبایی می‌افتد.

اینها و عوامل دیگری که باز جنبهٔ تخصصی دارند جزء «تکنیک یا فن» هستند.

اما «حال» چه معنی می‌دهد و عواملش کدامند؟

«حال»، اثری است که در ذهن و روان آدم پیدا می‌شود و همان طور که عرض کردم «یُدرَکُ وَلا یُوصف» است و اگر بخواهیم آن را بشناسیم باید از روی آثارش بشناسیم. خیلی چیزها را، (بلکه می‌شود گفت... همه چیزها را) باید از روی آثارشان شناخت. ما نمی‌توانیم با علم ظاهر به حقایق اشیاء پی ببریم.

می‌گویند که اگر در عرفان وارد شوی و به کشف و شهود برسی آنوقت ممکن است که با دیدهٔ باطن حقایق اشیاء را ببینی. ولی در علم رسمی ممکن نیست. حتی مثلاً ساده‌ترین مساله که مسالهٔ انرژی حرارتی است، علما با آنکه جایزهٔ نوبل را هم برده‌اند (فرض کنید ماکس پلانک) نمی‌توانند بگویند که حرارت چیست. حقیقت اشیاء را نمی‌توانند بگویند ولی همانطور که گفته‌اند کوانتومی است مثلاً. حال این کوانتوم‌ها چه هستند و از چه تشکیل شده‌اند دیگر در حیطه علم نیست که وارد بشود. بنابراین از آثار حرارت فهمیده‌اند که مثلاً کوانتومی است و بعد آثار دیگری که پیدا شد الان مشکوکند که مثلاً نور کوانتومی یا موجی است. بعضی‌ها می‌گویند هردو است.

این است که ما تقریباً باید هر چیزی را از روی آثارش بشناسیم، بخصوص «حال» را. «حال» را که یك کیفیت درونی است از روی آثارش باید شناخت وآثارش این چیزهایی است که بنده خدمتتان عرض می‌کنم. دوازده نوع یا اثر از آثار «حال» را اینجا نوشته‌ام که نمی‌شود راجع به همه‌اش توضیح زیاد داد.

یکی کیفیت انبساط وفرح زیادی که بدون دلایل حیوانی است. آنهایی که دلایل حیوانی دارند مشترك بین انسان و حیوانند. مثلاً اگر غذای خوبی بخوریم خیلی به قول معروف نشئه و نشاطی بیاورد، حیوانات هم همینطورند وقتی مثلاً علف مفصلی بخورند، توی چمن شروع می‌کنند به غلتیدن زیر آفتاب و لذت می‌برند بنابراین کار مهمی نیست. یا بهرحال آن لذتهایی که بین انسان وحیوان مشترك است آنها حتماً یك عوامل برونی حیوانی لازم دارد تا پیدا بشوند وآنها را ما جزو «حال» نمی‌آوریم.

«حال» آن چیزهایی است که بدون این دلایل پیدا می‌شود.

یك روز از منزل بیرون می‌آئید می‌بینید اصلاً سبکید، اصلاً مثل اینکه توی خیابان راه می‌روید وزن ندارید. اگر وزنتان را بکشید می‌بینید یك گرم پس

■ موسیقی از موسیقیدان جدا نیست. اینطور نیست که موسیقیدانی اهل عرفان نباشد ولی موسیقی ای که اجرا می کند موسیقی عرفانی باشد. از کوزه همان برون تراود که در اوست.

■ ساقی نامه‌ها، صوفی نامه‌ها، مغنّی نامه‌ها و تمام اینها در موسیقی وارد شد و اشعار حافظ و مولانا (که بزرگان عرفان هستند) پایهٔ موسیقی قرار گرفت.

وپیش نشده، ولی احساس بی‌وزنی می‌کنید. یك نوع سبکی و نشاط بخصوصی است. این حال را در عرفان می‌گویند: «بسط»، و ضدش «قبض» است. وجود دارد وهر هنرمندی این حال را شناخته است. یك نقاشی یك روز می‌آید پای تابلو می‌نشیند می‌بیند نمی‌تواند بکشد هرچه هم کار بکند فایده ندارد یك روز هم تا می‌رود پای تابلو می‌تواند مثلاً یك اثر بزرگ خلق بکند. حال وجود دارد. حال انبساط، حال بسط و حال قبض. قبض، یك حالت خمودگی است وخستگی بی‌دلیل. شك نیست که اگر من زیاد راه بروم خسته می‌شوم. باز این یك خستگی است که بین من و حیوان مشترك است و می‌شود گفت یك حال حیوانی است و من آن را حال «قبض» نمی‌گویم. قبض آن چیزی است که بدون دلیل حیوانی است. خمودگی است که نمی‌دانیم از کجا آمده و برای هنرمند بخصوص چون با احساس سرو کار دارد خیلی ملموس‌تر است. این دومیش بود. سومی «شوق و عشق» به کار است که هرچه حال آدم بیشتر باشد شوق و عشق بیشتری به کار دارد.

چهارم سهولت اجرای آثار هنری است. یك روز ساز را به دست می‌گیرید و می‌بینید که قطعات را خیلی به راحتی اجرا می‌کنید و یك روز هم می‌بینید نمی‌توانید.

چهار مضرابی از مرحوم درویش خان در شور بود که این را یکی از استادان قدیم، مرحوم دادور، در منزل مرحوم حاج آقا محمد اجرا می‌کردند و اظهار می‌نمودند که این را درویش‌خان ابداع کرده بود و کسی نمی‌توانست از او یاد بگیرد برای این که مشکلی در مضرابش هست و من یك روز ناگهان بدون این که خودم متوجه بشوم دیدم دارم این را می‌زنم در محضر حضرت حاج آقا محمّد هم بودم که داشتم می‌زدم، یك مرتبه دیدم دارم چهار مضراب را می‌زنم. حاج آقا محمد گفتند: «قطع نکن! همینطور ادامه بده، دیگر یادت نرود. و من چندین ساعت همین طور بدون دلیل این را ادامه دادم برای این که یادم نرود. و ظاهراً ایشان تنها کسی بودند که این چهار مضراب را می‌نواختند و وقتی که خواستند به بنده تعلیم بدهند، دیدند نمی‌توانم یاد بگیرم با اینکه خوب سی سالی بود که سه‌تار زده بودم. و خدمت ایشان رسیده بودم نمی‌توانستم اصلاً این را یاد بگیرم. ناچار تقاضا کردم که بزنند تا ضبط کنیم. مرحوم حسین تهرانی هم تشریف داشتند و با ضرب همراهی فرمودند ولی خوب، آن یك کمی از وضوح جملات کاست (گرچه آن را زیباتر کرد) وبنده باید اقرار کنم چهار پنج سال همینطور تحقیق می‌کردم که چه بکنیم این را یاد بگیریم ومرتّب نوار را گوش می‌دادم، تا تصور می‌کنم. که، باز یك روز فتوحی دست داد همانطور که به خود آن بزرگوار اینطور فتوحی دست داده بود، ناگهان پیدا شد و مثل اینکه همیشه همینطور است این حالات ناگهان پیدا می‌شوند، این هم خودش یك رمزی است که حالا واردش نمی‌شویم.

پنجم، سرعت و نرمش و یا به اصطلاح امروزیها حالت بی‌وزنی است. یعنی خود موسیقیدان می‌فهمد که این بیشتر از حد توانایی معمولیش است. این را ما می‌گوئیم والا هر کسی یك مقداری در هنر کار کند یك مقداری این سرعت و نرمش را پیدا می‌کند و در یك لحظاتی می‌بیند مافوق آن چیزی است که همیشه دارد، و این سرعت و نرمش باز من را به یاد استاد دیگری می‌اندازد که اسمش را ببرم مرحوم «استاد سعیدخان هرمزی»، که یك روز دو نفر از جوانهای پرزور و پرشور ـ شاید هم خدای نکرده پرغرور ـ خدمت ایشان رسیده بودند و می‌گفتند شما چکار می‌کنید که دستتان روی سه‌تار اینقدر نرم است. من فوری نگاه کردم ببینم استاد چه جواب می‌دهند چون در کلام این بزرگان رموزی است (البته نه همیشه، بلکه آن موقعی که حالی برایشان هست، چنانکه مولانا خودش می‌فرماید:

تو میندار که من شعر به خود می‌گویم
تا که بیدارم و هوشیار یکی دم نزنم)

آنجا دیدم که استاد هرمزی به آن دو جوان (که به تعبیری مصداق مفهوم مدعی ـ که در دیوان حافظ ۱۶ بیت در مورد مدعی وجود دارد ـ بودند) فرمود: خوب آخر من شصت سال است که دارم ساز می‌زنم و خوب این خود به خود پیدا شده و چیز مهمّی نیست وبرای شما هم پیدا می‌شود.

برای من این جواب در حقیقت به دنبال نخود سیاه فرستادن بود. وقتی که آن دو نفر رفتند، عرض کردم: استاد نخواستید جواب بدهید؟ فرمود: همینقدر کافی است. نتیجه خواهند گرفت انشاءالله. و این سرعت و نرمش که عرض می‌کنم بی‌وزنی، این است.

ششم پیدایش حظّ ولذّت چه در اجرا کنندهٔ موسیقی و چه در شنوندهٔ موسیقی است. حتّی گاه می‌شود چند تا نوت ساده می‌زنند و بنده خودم دیده‌ام که اصلاً آتش به جان آدم می‌افتد. جان می‌خواهد از قالب خود خارج بشود و گاهی هم یك کسی هرچه قدر زحمت بکشد حالی ایجاد نمی‌شود. تجربه‌ای من خودم دارم که گاهی می‌بینم ساز صدایش عوض می‌شود، آدم سه تار را دستش می‌گیرد می‌بیند یکجور دیگری می‌خواند. گاه شده از شدت شوق پریده‌ام و دیگران را خبر کرده‌ام تا بیائید ببینید صدای این سه‌تار چه طوری است. می‌گفتند: نه! مثل همیشه است!

باز یاد استاد «کاوه» می‌افتم. استاد خطّ بودند. یك روز بعد از ظهر دوستداران هنر خط رفته بودند، پیش ایشان، همسرشان گفته بودند توی حیاط بشینید تا از زیرزمین بیایند بیرون. دارند تمرین می‌کنند. (تابستان

بود.) کسی مزاحمشون نشد. یکدفعه دیدم از زیر زمین پریده اند بیرون و یك تکه کاغذ دستشان است و فریاد می کشند که، ببینید! ببینید چه شد؟ همه تعجب کنان گفتند: چه شد؟ گفتند از صبح تا حالا داشتم روی «نون» کار می کردم در نمی اومد. چقدر کاغذ سیاه کردم، سیاه مشق نوشتم، این یکی در اومده به همه دنیا می ارزد! تماشا کنید. البته کسانی که آنجا بودند نگاه کردند دیدند خیلی با آنهایی دیگر که روی سیاه مشق ها است فرق ندارد اما از نظر خود استاد این طور بود که می گفت به دنیایی می ارزید. به هرحال، این هم از مسائلی است که شرح آن فرصت بیشتری می خواهد.
هفتم، احساس قدرت و انرژی درونی است. آدمی احساس می کند مثل این که از درون خیلی قدرت دارد و یك اعتماد به نفس خاصّی پیدا می کند.

هشتم، احساس آرامش درونی است، یعنی هرگونه اضطراب و نگرانی و تشویش و دستپاچگی وقتی آن «حال» وجود دارد، از بین می رود. آدم در هر شرایطی می تواند آنچه که دارد عرضه کند. اگر صحبت است. اگر موسیقی است. اگر آواز است. هیچ فرقی نمی کند و عرفا معتقدند اگر کسی در عرفان وارد بشود این «حال» را همیشه دارد.

نهم، احساس تمرکز قوی و شدید، که این یکی دیگر خیلی چیز مهمی است و این تمرکز اینقدر زیاد می شود که به تجسم می رسد و حتی استادان قدیم بودند که چشمانشان را می بستند ودیگر نیازی به نگاه کردن نداشتند و در تاریکی حتی می توانستند بنوازند. به دلیل آن حالی است که می آمده است و البته نه همیشه. همیشه نبوده است.

دهم، توانایی درك بیشتر و شدیدتر زیبائیها و ظرایف کار است. شما خودتان امتحان کرده اید در مقابل یك منظره غروب آفتاب. یك گل سرخ یا (محمّدی) یا یك بوستان پر از گل حالتتان همیشه یکسان نیست. باز استاد هرمزی می فرمود مرا بردند به یك دهکده‌ای وقتی که از اتومبیل پیاده شدیم من ناگهان دیدم اینجا عین باغ بهشت است و یك حالی به من دست داد دیدم دیگر نمی توانم اصلاً جلو خودم را بگیرم، بعدها اصرار کردم که به آن محل برویم و رفتیم و دیدیم که آن حال نبود و حتی از آنجا زیباترش را هم رفتیم باز هم آن حال نبود. حال، وقتی بیاید درك زیبائیها بیشتر میسّر می شود و وقتی هم که برود دیگر آدم زیبائیها را درك نمی کند.

بنده یاد دانشمندی می افتم که کمی خشك بودند نامزدی داشتند. به اتفاق نامزدشان رفته بودند موزهٔ «لوور» جلو تابلو «لبخند ژوکوند» ایستادند. بندهٔ خدا منتظر بود زودتر کار تمام شود و بروند تابلوهای دیگر را ببینند. نامزدشون بعد از مدتی انتظار گفت که برویم. دانشمند گفت چطور بریم مگر این لبخند را نمی بینی، به ایشان نگاه کرد و گفت لبخند را می بینم چیز دیگری نمی بینم. دانشمند گفت پس ما نمی توانیم با هم زندگی کنیم کسی که نتواند زیبایی لبخند ژوکوند را ببیند، با او نمی شود ازدواج کرد. و مثلا کسی نامزدی داشته باشد و برود توی آنالیزهایی که روی لبخند ژوکوند شده وچون نامزدش اینها را نخوانده و آن حرفهای انتلکتوئلی «روشنفکری»، گاهی بدبو، را نشنیده بگوید ما از هم باید جدا بشویم. درك زیبایی احتیاج به حال دارد و هرچه حال آدم زیادتر باشد آدم بهتر درك زیبایی می کند.

یازدهم، زیاد شدن خلاقیت و ابداع است که بحثی نمی خواهد چون معلوم است که هرچه حال آدم بهتر باشد خلاقیتش بیشتر است.

دوازدهم، تسکین و حتی گاهی شفای دردهای روحی و حتی جسمی است که در این زمینه سخن بسیار است و الان نمی شود بحث کرد. بنده سخن را کوتاه کنم و بیایم موانع و آفات «حال» را بیان کنم. یعنی در یك موسیقیدان چه چیزهایی باعث می شود حال از بین برود، آن حال راستین، و یك چیز دروغین جایش را بگیرد.

لذت‌پرستی، شهوت‌پرستی و مادی گرایی. مادی گرایی یعنی این که جنبه‌های معنوی پدیده‌ها را نبینیم. نمی خواهم زیاد وارد بحث بشوم. چون هر پدیده ای دو رو دارد. (کنفوسیوس هم ۲۵۰۰ سال پیش می گفت. مولانا جلال الدین رومی خودمان هم می گوید که: دو رو دارد یکی را می توان دید / یکی دیگر نهان اندر نهان است)

مادیگرا، این روی دوم را نمی بیند. اگر می توانست ببیند کارش درست بود. و اگر هر مادیگرایی را (حتی من فکر می کنم لنین را یا کسان دیگری را در این حد) بدهند دست آدم و ۶ ماه برایشان توی یك اردوگاهی یك برنامه ای بگذارند که پاکی و راستی و فروتنی و نوعدوستی و تقوا و پرهیزکاری و اینجور چیزها باشد و مرتب سخن حال و اینجور چیزها، و افراد، با حال باشند من مطمئنم بعد از مثلا ۶ ماه اینها دیگر نمی توانند مادی باشند و مادیگرا باشند و خودشان یك چیزهایی می بینند و [بالاخره] می فهمند که تخیر، اشتباه، فرموده بودند.

عامل بعدی پول‌پرستی است که متاسفانه الان در هنرمندها زیاد شده. به دلایل گوناگون که باز به قول مولانا «این سخن بگذار تا وقت دگر».

دیگر غرور است که اساس بدبختی است. تکبر عزازیل را خاك کرد و این غرور افراد را واقعاً خوار و ذلیل می کند.

و چیز دیگر، همنشین بد است چون که همه عرفا روی این موضوع خیلی تکیه کرده اند... یادم نمی‌رود وقتی مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی را تشکیل داده بودند بنده هم آنجا یك همکاری داشتم و کوشش زیادی می کردند که موسیقیدانانی را استخدام کنیم، حقوق خوبی بهشان بدهیم و رابطه شان را با همنشینان بد و محیطهای بد ببریم.

یادم نمی رود یك آمریکایی آمده بود می گفت. اینها برای اینکه موسیقیدان بشوند زیاد محدودشان کرده اید. اجازه بدهید بروند توی جامعه یك دُرّه غوطه بخورند. حتی در پلیدیهای جامعه، آن وقت موسیقیدان خوبی می شوند! گفتم آن وقت دیگر به درد ما نمی خورند.

حافظ می فرماید:

نخست موعظهٔ پیر می فروش آن است
که از معاشر ناجنس احتراز کنید

می گوید نخست معجزه یعنی پلهٔ اوّل این است. اینهاموانع و آفات حال راستین هستند. **عوامل ایجاد حال هم اینها هستند: ۱ـ تقوا ۲ـ فروتنی ۳ـ بی ریایی و عدم تظاهر ۴ـ دوری از افراد کج فکر و کج اندیش** (می گویند با افرادی که اعوجاج فکری دارند نشست و برخاست و صحبت نکنید فکر شما هم اعوجاج پیدا می کند. درست است.) بوده جلسه ای که انسان با یکی از اینها بوده و تا یك هفته اصلاً فکرش درست کار نمی کرده. **۵ـ مطالعه اشعار عرفانی بخصوص اشعار حافظ و مولانا ۶ـ همنشینی با افراد عارف و وارسته** که حافظ درباره آنها گفته است: «آنان که خاك را به نظر کیمیا کنند.» **۷ـ** در صورت امکان، البته، پرداختن به عرفان و توجه به مبدا و شرکت در حلقات ذکر و سماع. که این یکی، خوب، شاید برای همه مقدور نباشد... اینها مطالبی بود که در زمینه حال می خواستم عرض بکنم. هرکدام از این حالات که ذکر کردم مستلزم توضیحات بیشتر است که بگذار به وقتی دیگر.

مسالهٔ بعدی هماهنگی و توالی حالات موسیقایی است که طبق اصل طبایع متضاد که اساس خلقت است و این را عرفا بیان کرده اند که اساس خلقت بر طبایع متضاد است و حتی بوجود آورنده، سردسته، رئیس، پیشوا، آقا و مولای عرفان حضرت علی(ع) فرمودند: «تعرف الاشیاء باضدادها» هرچیزی به ضدش شناخته می شود. اصلاً اضداد را خدا به وجود آورده برای این که شناخت یا معرفت را بتواند به بشر و موجودات بیاموزد. در موسیقی هم طبق این اصل باید حالات متضاد وجود داشته باشد. مثلا حزن و نشاط. حزن همان است که مولانا می فرماید:

بشنو از نی چون حکایت می کند
وز جدائیها شکایت می کند

این یك نوع حزنی است که از جدایی از مبدا ناشی می شود. نشاط همانی است که مژده وصل می دهد آنجا که می فرماید: از جمادی مردم و نامی شدم تا آخر که می فرماید:

بار دیگر از ملك پران شوم
...پس چه ترسم کی ز مردن کم شوم

ببینید عرفان طوری است که ترس از مرگ را از بین می برد و این حال اگر باشدو «کشف و شهود» اگر باشد اینطور می شود. آن کابوس مرگ، در عرفان اصلاً نیست. خود مولانا می گوید:

مرگ را دانم ولی تا کوی دوست
راهی از نزدیکتـر داری بگـو

یعنی ترسی از مرگ ندارند. بله، حزن و نشاط، هیجان و آرامش، دو حال متضادند که هر دو در موسیقی باید باشد. شدت و نرمش، شور و مراقبه، مراقبه حالی است که به نظر می آید آدم در خودش فرورفته و حتی ممکن است غمگین باشد، خموده باشد، در حالی که این طور نیست. ممکن است شوری درونی باشد. شور همان چیزی است که از ظاهر انسان کاملاً پیداست (شور و شوق).

حکایت و رجعت مثل خود مولانا که یك چیزی را شروع می کند وسطش یك حکایت می گذارد (مثلا کنیزك و پادشاه) و نفس اماره و اینهارا به این وسیله تشریح می کند و برمی گردد به مطلب اصلیش و در موسیقی هم اینطور هست. گوشه‌ها می آیند یك

حکایتی می کنند مثلاً از ماهور یك دفعه می روند داخل افشاری می شوند باز رجعت می کنند این رجعت... در موسیقی عرفانی جزو اصول است. حالا اینهایی که امروز منکرند، می گویند «نه!» ما مثلاً ماهور شروع کرده ایم به چه مناسبت در ماهور ختم کنیم؟ می رویم در شور مثلاً آنجا می مانیم، می رویم در سه گاه مثلاً. خوب برای یك جلسائی که موسیقی غیر عرفانی می خواهد، همین هم اتفاقاً خیلی خوب است و ما هیچ مخالف نیستیم ولی در موسیقی عرفانی عرض می کنم جزو معیارهایش این است.

چهارم، لطافت است. لطافت در موسیقی عرفانی پایه و اساس کار است. یعنی خود ساز را اصلاً باید جوری بسازند که «سونوریته» یا صداداریش لطیف باشد.

یا حنجره باید لطیف باشد. معروف است که مرحومه قمر(این را مرحوم پدرم گفته بودند و بعد من از مرحوم هرمزی پرسیدم تائید شد) وقتی در جلسه ای می خواند کسی نمی فهمید که دارد می خواند. مگر اینکه می دانستند که چه کسی دارد می خواند. یعنی هیچ فشاری نبود و صدای لطیفی درمی آورد، بدون فشار، ووقتی فشار باشد با ازدیاد سن، صدا شروع به خارج شدن می کند ولی وقتی که به طرز عرفانی خوانده شود صدا با بالا رفتن سن، مطبوعتر هم می شود (چون بمتر و زیباتر هم می شود) ودر تمام دنیا این مسئله مورد توجه است مثلاً «باندیت برانات» که آمده بود در ایران و کنسرت می داد. دو ساعت روی سن آواز خواند، در سن قریب به هشتاد سالگی نه خسته شد، نه یك ذره صدایش خارج شد برای اینکه با آن آرامش و لطافت صدا کار می کرد که جنبه عرفانی دارد.

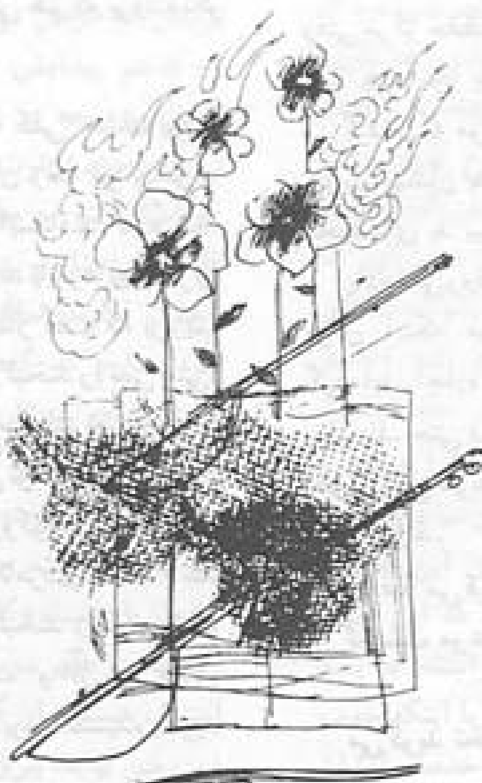
پس صدا و حنجره باید لطیف باشند. کیفیت صدا درآوردن هم باید لطیف باشد. ممکن است یك سه تاری خیلی لطیف بخواند ولی یك آدمی خیلی صدای خشن از آن درآورد. مضراب های شلاقی و شمری به ساز بکشد خوب البته صدا خراب می شود. چه از ساز و چه از حنجره صدا باید لطیف و گوشنواز باشد. طرز اجرای آهنگها باید توام با لطافت و ظرافت و شیرینی وملاحت باشد که هرکدام اینها در جای خودش تعریفی دارند که ان شاءالله سخن را در فرصت دیگری ادامه خواهیم داد.

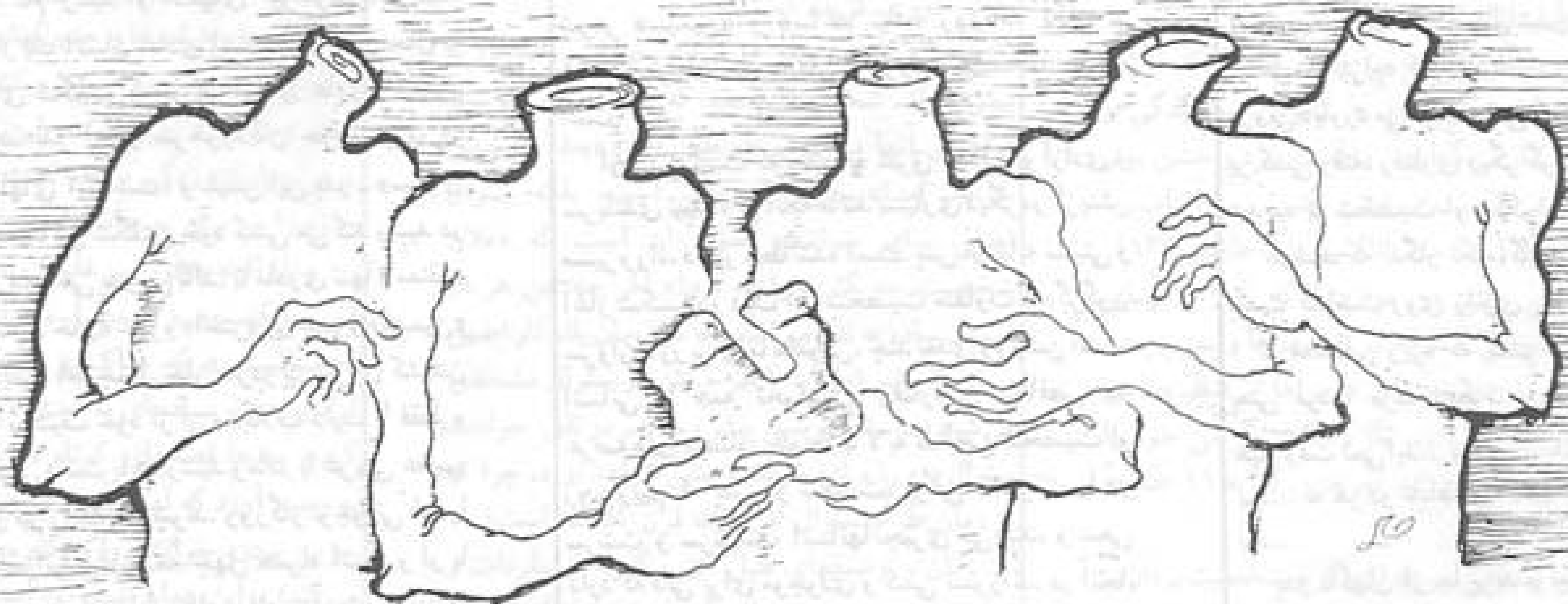
ولی خشك و مدرسی نباید باشد. شیرین و ملیح باشد. کلام اشعار عرفانی و سرشار از لطافت و مناسب با آهنگ هم همراهش باشد. که می دانید انتخاب کلام مناسب با آهنگ خود هنر بزرگی است. بنده تا اینجا چند معیار را یك کمی شکافتم باز با اختصار و به عنوان نتیجه خدمتتان عرض می کنم که: همانطور که در ابتدا گفتم بنده به هیچ وجه منکر اینکه هر محیطی موسیقی مخصوص به خودش را می خواهد نیستم ومزاحم موسیقیدانانی که انواع دیگرموسیقی را عرضه می کنند نیستیم بلکه تشویق هم می کنیم. استاد بزرگ ما مولانا می فرماید:

خدایا مطربان راانگبین ده / برای ضرب، دستی آهنین ده

ما دعاشان هم می کنیم. خیلی لازم است که جوانان تشویق بشوند به امر ازدواج.

ولی منظور ما فقط این است که بگوییم موسیقی اصیل ایرانی جنبهٔ عرفانی دارد و معیارهایش کدامند و رعایت بفرمائید. مثلا اگر بخواهید یك آهنگی بسازید که با یك گروهی از سازهای مختلف اجرا بشود باید توجه داشته باشید که اگر این لطافت در آن نبود یا شدت زیاد بود یا صداهای خیلی بم و زیر قوی در آن بود این دیگر عرفانی نیست. نمی گوئیم حتما باید عرفانی باشد، هیچ، اصلاً تحمیل عقیده در کار نیست. می گوئیم اسم آن را دیگر عرفانی نگذارید، که می گذارند الآن این طور هست اسم می گذارند می گویند موسیقی عرفانی بعد شما نگاه می کنید می بیند از آن تعادلی که اساس عرفان است و اساس خلقت است (چون عدالت خدا اساس دستگاه خلقت است) از آن عدالت و تعادل خارج شده که باز هم می گویند عرفانی است. ما فقط می خواهیم اینطور نباشد. این معیارهارا عرض کردیم و ضمناً خواستم این مطلب را به عنوان حسن ختام عرض کنم که این موسیقی عرفانی را، این موسیقی اصیل را، نباید به خاطر وجود شرایط جدید اجتماعی به بوتهٔ فراموشی سپرد و یا از آن غفلت کرد. خیلی توی بحثهای جوانان می بینید که می گویند بله یك چیزی بوده ولی الان شرایط عوض شده مردم در صحنه هستند انقلابی اند... می جنگند، اینها همه به جای خودش درست است. اینها موسیقی مخصوص به خودش را می خواهد وکسی منکر نیست ولی آنها منکرند. می گویند دیگر موسیقی عرفانی الآن ارتجاعی است و به درد نمی خورد پاسخگوی شرایط جدید نیست. در سنوات اخیر که این حرفها زیاد شده بنده تمام همّ و غمم این بوده است که در ضمن صحبتها و مقالات عرض بکنم که موسیقیهای دیگر حتماً لازم است ولی این موسیقی عرفانی دیگر آنطور نیست که خنثی شده باشد و دیگر تأثیری نداشته باشد. برعکس، الان به آن بیشتر احتیاج داریم در جای خودش، بدون اینکه مزاحم موسیقیدانان دیگر بشویم و بخواهیم خدای نکرده آنها را تخطئه بکنیم. هیچ اینطور نیست ولی در ارشاد نسل جوان و تقویت روح و حتی جسم، باید از این موسیقی مدد گرفت و غفلت نکرد چون آرامش می دهد. من الله توفیق. از شما تشکر می کنم که به عرایض بنده توجه فرمودید.





● نگاهی به رمان

«طبل آتش» اثر علی اصغر شیرزادی

واقع‌گرایی نودرگذار از تنهایی انسان

■ سهیل محمودی

■ پیش درآمد:

«طبل آتش» تازه‌ترین کار «علی اصغر شیرزادی»، رمانی است که از جنبه‌های گوناگونی می‌توان در چند و چون آن سخن گفت، چرا که کاری است سخت گیرا و تأثیر گذار. و البته چند سر و گردن بالاتر از «غریبه و اقاقیا»، مجموعه داستانهای کوتاه همین نویسنده؛ که این مجموعه داستان، با ارزشهایی که دارد، به تمامی معرف توانایی‌ها و شگردهای کار شیرزادی نیست. چهرهٔ روشن نویسنده صبور و متواضع این روزگار، شیرزادی را باید در طبل آتش دید، که حاصل فصلها و سالها «عرقریزان روح» اوست. چون پرداختن به یك جزء از کلیت یك اثر و نگاه نزدیك به آن، همگان را فایدتی پدید خواهد آورد، و بررسی را هم دچار کلی گویی‌های طبق معمول نمی‌کند، قرار است این مقاله فقط به یك جنبه از ویژگی‌های طبل آتش بپردازد. و البته سخن گفتن در بارهٔ مشخصات دیگر طبل آتش، از منظره‌هایی متفاوت می‌تواند با قلمهایی دیگر در مواردی راهگشا باشد، که امید است صاحبان ذوق و نظر به طور شایسته به آن بپردازند.

چرا واقع گرایی

آخرین سطرهای طبل آتش را که می‌خوانی و پس از یك دوره معاشرت با انسانهای واقعی، مطالعهٔ کتاب را به پایان می‌رسانی، خشنودی که یك اثر سلامت رئالیستی مدرن و ملموس و حسّی را، از صمیم جان خواننده‌ای، رمانی که نویسنده‌اش به جای تجربه کردن و بازیچه قرار دادن انواع قالبها و شیوه‌ها و تکنیکهای معروف و غیر معروف، تو را صادقانه با زندگی و سرنوشت تلخ انسانها روبرو می‌سازد، و این برای خواننده‌ای که در پی شنیدن صدایی صادق و آوایی دردمند است، در این حال و هوا مغتنم به حساب می‌آید. آن هم در زمانه‌ای که بسیاری از هنرمندان، نویسندگان و شاعران، با فراموش کردن دغدغهٔ اصلی یعنی: «زندگی» به دنبال فرمالیسمی نخ‌نما و تکنیك‌هایی تقلیدی روانه شده‌اند واصل را در پای برخی انتزاعها و فرعیات، با بی ترحمی محض، ذبح کرده‌اند.

این سخن را با خاطره‌ای، توضیح دهم:

چندی پیش جوانی که اندك استعدادی و کمی تکاپو و طلب در او وجود داشت، به پیشم آمده بود. دیدم این جوان شاعر، یکسره در پی بحث و جدل بر سر شعر حجم و شعر آوانگاردو موج سوم و نسل چهارم و به دست آوردن زبان مستقل در شعر و اینجور حرفهاست. نه اینکه این بحث‌ها و جستجوها، ناپسند باشد، نه، بلکه مشکل آنجا بود که او اصل هنر و التزام تاریخی ـ انسانی آن را ناخودآگاه به دست فراموشی سپرده بود. چیزی به او گفتم که می‌دانم در حال حاضر ـ به خاطر خامی جوانسالی خشنودش نخواهد کرد، ولی بعدها به تجربه ـ اگر از فرهنگ نبرد و از هنر سرخورده نشود ـ آن را در خواهد یافت. گفتم:

ـ بهتر است به جای این حرفها، به مردم اطراف

خودت و رنجها و دردهای آنها بیندیشی و در پی انعکاس آن رنجها و دردها در شعرت باشی. و اگر اندوه این اهالی را فراموش کنی یك عمر سر و صدا بر سر سبکها و تکنیکها، به پشیزی نخواهد ارزید و راه به هیچ ده کوره ای در هنر نخواهی برد.

حالا هم که صحبت از رئالیسم می کنم، منظورم پرداخت صادقانه به رنجها و دردهای انسان است، انسانی که در روزگار ما با گرسنگی جسمی و روحی، ستم، سرگشتگی و بحران هویت دست به گریبان است، و چه کسی بهتر از یك هنرمند می تواند آینه ای تمام قد برای نمایاندن این رنجها و دردها باشد.

طبل آتش هم از این جهت، آینه ای زلال و شفاف است. طبل آتش داستان یك زندگی است: زندگی جوانی به نام رشید و آدمهای پیرامونش. رشید، تصویری از یك انسان عادی است و در عین حال با شاخصه های شگفت که در هر انسان عادی، حضور بالقوه دارد. پدر او از سرخوردگان حزب توده، در جریان سالهای ۳۲ است، و سپس این پدر ـ «سروان یاور» ـ با غمناکی شگفتی خود کشی می کند رشید در کودکی بی همراهی پدر می بالد. با مادری تنها و معتقد، در کنار «جمال خان» عمو و «اختر» زن عمو و «سیمین» دختر عمویش. اما جمال خان سردر پی بیرون کشیدن گلیم کهنه و کثیف خود از آن منجلاب دارد، تا فقط و فقط به ثروتی دست یابد. رشید و مادر با غربتی عظیم، از خانهٔ او نیز رانده می شوند. روزگار نوجوانی او، با سالهای بحرانی آغاز دههٔ چهل همراه است و او با خود طرحی مبهم از خاطره های ملتهب آن روزها دارد. رشید دیپلم می گیرد و سپاهی دانش می شود و بعد، در تهران... و این سالهای خفقان است و او به نویسندگی کشیده می شود... بعد روزنامه نگاری را پیشه می کند و این سالها مصادف با وقایع ظهور انقلاب و اعتراض مردم است و...

حوادثِ بسیار و ماجراهایِ گوناگونِ «طبل آتش» بر چنین بستری جریان دارد.

اشارهٔ خلاصهٔ این قلم به بستر زندگی شخصیت اصلی رمان، از آن جهت است که بر عادی بودن حضور ظاهری او در جامعه تأکید ورزیده باشیم؛ گرچه حضور باطنی وی، مانند همهٔ انسانهای به ظاهر عادی، لبریز از شگفتی ها و توانایی ها و تحرکهای بالقوه و بالفعل است.

و این اصالت رئالیسم ـ بدون هر گونه پسوند و پیشوندی ـ است؛ که «نویسندهٔ رئالیست، به هیچ وجه لزومی نمی بیند فرد مشخص و غیر عادی و عجیبی را که با اشخاص معمولی فرق دارد، به عنوان قهرمان داستان خود انتخاب کند. او قهرمان خود را از میان مردم و از هر محیطی که بخواهد بر می گزیند و این فرد در عین حال پیوسته با همنوعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی کرده. این فرد ممکن است نمونهٔ برجسته و مؤثر یك عده از مردم باشد، ولی فردی مشخص و غیر عادی نیست.»(۱)

آدمهای واقعی و ملموس

درگیری انسان با خودش و جهان پیرامونش، عکس العمل هایی را پدید می آورد که در تصویر داستانی آنها باید خونسرد و «واقع» بین بود. یك بعد و یك لایه را مشخصه های اصلی و وجودی انسان دیدن و تصویر کردن آن نوعی قهرمان پروری منفی است که گریز از آن بر نویسندگان رئالیست، چه برخی از بزرگان قرن گذشته که پیشکسوتان واقع گرایی بوده اند، و چه کسانی مثل «همینگوی» و «کالدول» و.. فرض بوده است.

در اینجا انسان را باید با تمام ابعادش جستجو کرد و به تشریح ذات و تفسیر رفتارهایش پرداخت. در طبل آتش، آدمهای چند بعدی بسیارند، مثل «اسکندر» شوهر «سیمین» و «ساعد نیك» روزنامه نگار؛ و شاخص تر از همه همان «سروان علیمحمد یاور» است.

او کسی است که دلش به شوق عدالت و آزادی و سربلندی تپیده، گو آنکه مانند بسیاری دیگر در گزینش مسیر و راه، دچار خطا شده است. پس از خانه نشینی و آغاز شکست و ذلت او، شخصیت متفاوت و دگرگون سروان یاور برای ما ملموس، چند بعدی و روشن است: انسانی با همهٔ تحولها و رفتارهای متناقض در عرصه های متضاد. یك جا با لایهٔ سطحی شخصیّت او روبروییم که پس از شکست، نوعی خشونت را در سرشت و سرنوشت انسانها جبری می بیند، و سعی دارد که دلی برای موجودی و کسی نسوزاند. در آنجا، سروان یاور این گونه است:

«... با پشت دست، سبیل بلندش را پاك کرد:

ـ زده اند تو ملاجش!

مادرم خیره شده به او:

ـ نه! روهوا حرف نزن... سق سیاه!

بدر، محکم و لجاجت آمیز گفت:

ـ کبوتره را زده اند، بی برو برگرد، وگرنه مثل دیروز و پریروز بر می گشت...

مادرم لب پایینی اش را گاز گرفت و داد زد:

ـ نه! می گویم نه...

پدرم نیم خیز شد و از جا در رفته هوار کشید:

ـ بگذار بداند و بفهمد. بگذار الکی دلش را خوش نکند... نگاه کن رشید، مگر روز اول، همان روز که تو گرفتیش زخمی نبود؟ مگر آن روز که پای درخت بید افتاد، مگر... مگر زخمی نبود؟ نبود؟!

صدایش پایین افتاده بود، ولی لحنش تلخ و شوم شده بود:

ـ آن روز، همان وقت که افتاد دست تو، زده بودندش. درست است؟ درست نمی گویم؟ خوب، حالا هم زده اندش. ـ این دفعه زده اند تو سینه اش، زده اند تو آن کلهٔ کوچکش! با یك ریگ تیز و درشت... شاید هم... نه، درست زده اند تو آن چشم قرمز ترسوش... خلاص!» [ص ۵۱]

رمز موفقیت شیرزادی، در شخصیت پردازی، آنجاست که در جایی دیگر به درون و لایهٔ زیرین «یاور» نفوذ می کند و تصویری دیگر گونه از او به دست می دهد، که ما ضعفها و توانایی ها را، عجزها و قدرتها را در یك وجود، توأمان می یابیم. این گونه پرداخت، استنتاجی فلسفی و هنرمندانه در پی دارد که «بشر پیوسته در معرض پرسش است، پیوسته در معرض تعلیق، یعنی پیوسته در حال شدن.»(۲) اینگونه است که «عمل و التزام» که خود «آزادی» از جبرهاست، لایهٔ درونی «یاور» می گردد، وقتی که در برخورد با ستمی که بر کسی رفته، رفتاری دیگر گونه و متضاد با آنچه قبلاً دیدیم، بر شخصیت او حاکم می شود:

«رشید که انگار تکیه گاهی می جست با احتیاط دست گذاشت روی زانوی پدرو گفت:

ـ مصطفی ریزه که گفتم افتاد کف کلاس، حالا یعنی مرده؟ مرده دیگر؟ فردا نمی آید مدرسه، نه؟ هیچ وقت نمی آید... بدبخت، پاش هم ناقص بود، لنگ بود... نه هر دو تاپاهاش، فقط یکی ش، یك پاش شل بود...

پدر ناگهان از جا پرید و نعره زد:

ـ ولم کن! دست از سرم بردار، گور پدر مصطفی ریزه ت... گور پدر آن بابای گاریچی الدنگش، گور پدر همه شان... مرده شور همه شان را ببرد...

مادر بهت زده گفت:

ـ یاور!

علی محمد یاور، فرو افتاده نشست. دگرگون شد. شانه های لاغرش بالا آمد و چانه اش لرزید و هق هق تکان دهندهٔ گریه اش بلند شد. پس کله اش را به دیوار کوبید و نالان و زاری کنان گفت:

ـ آخ... اگر، اگر این جور همه مان را ساقط نکرده بودند، اگر... اگر این جور دخلمان را نیاورده بودند...

مادر زیر لبی گفت:

ـ لااله الاالله... زده به سرش دوباره!

پدر زار زد:

ـ این همه آدم، این همه آدم مظلوم و بدبخت که... که مثل حیوان، مثل حشره، مثل پشه زندگی می کنند و مثل پشه له می شوند و می میرند... چرا؟ چرا؟

صدا را پایین آورد و چانه اش را به سینه چسباند و با لحنی شکسته گفت:

ـ همه اش تقصیر من است، من! علی محمد یاور! سروان سابق توپخانه! تقصیر من(...) است، من رذل، من نامرد... اگر، اگر آن پسره، همان مصطفی ریزه، آن طفل بی پناه بدبخت، آن بچهٔ معصوم لنگ و گرسنه مثل مگس می افتد و می میرد، تقصیر من است:ها! تقصیر خود من است. خاك تو دهن من! خاك! پس... پس چرا زنده ام من؟!

مادر داد کشید:

ـ چه مرگت شده دوباره؟ باز چه مرگت است؟

به گریه افتاد:

ـ ای تف به آن دم و ساعتی که آن آقا سید محمود محلاتی جد کمر زده، منِ روزگار سیاه را برای تو عقد کرد... چه خاکی بر سرم بریزم من؟ دوباره زده به سرش! آخر کمتر بخور این زهرماری را... مست کرده!

پدر از جا بلند شد. کند و آرام پالتو ماهوتی کهنه‌اش را از روی تخت سفری برداشت و پوشید و دکمه‌های آن را انداخت. نگاهی گیج به دور و برش کرد. قوطی سیگار هما پنجاه تایی اش را گذاشت توی جیب پالتو و بدون این که یك کلمه دیگر بر زبان بیاورد، کفش‌های سقلمه و گل آلودش را توی ایوان به پا کشید و سر برهنه بیرون زد...» [ص ۵۵ ـ ۵۴]

فضا سازی و حوادث

شیرزادی، در «طبل آتش» از منظری این گونه واقعی در پی خلق فضا، حوادث و آدمها است. آنچنان که این قول رشید، در جایی از زمان می‌تواند خود، مشخصه طبل آتش باشد:

«رشید عصبی و تلخ بر چند سطری که نوشته پوزخند می‌زند: رؤیا بود یا کابوس؟ پیچیدگی و ابهامش را کنار می‌گذارم... واقعیت سرد و خشن بهتر است. چرا بر واقعیت سوارش نکنم؟ زیرا آفتاب، با آدمهای واقعی و ساده... رئالیسم ناب!» [ص ۱۳۹]

شیرزادی حتی در مواردی که از خیالهای سرگردان و تخیلی گسترده در توصیف‌ها و پس و پیش کردن وقایع و به هم آمیختن ماجراها از منظر و ذهن شخصیتهایش می‌پردازد، باز رئالیسم گرامی خود را از دست نمی‌دهد. [برای نمونه: ر. ك به ۱۱ صفحهٔ نخستین فصل ۸]

اما اگر، مشکلی در راه این گونه شخصیت پردازی واقع گرا، پیش بیاید، از دید خواننده و ناقد پنهان نخواهد بود. نمونه‌اش: دوری از التزام به رئالیسم ناب مورد نظر، در برخورد با «محمد خلیل»، دوست رشید، و توصیف قهرمان‌پردازانهٔ اوست، در فصول انتهایی طبل آتش. [ص ۲۷۲ ـ ۲۷۱]

همراهی با شخصیتها

رئالیسم معاصر در عرصهٔ داستان نویسی، در هیچ کجای جهان، حادثه و تعلیق را، به تکلف و تصنع نمی‌پذیرد. میراث بزرگانی چون «همینگوی» و «استین بك» [اولی بیشتر و دومی قدری کمتر] پرهیز از تکلفهایی است که نویسنده را در نقل داستان، غیر صمیمی و متظاهر گونه نشان می‌دهد. حتی کسی مثل «سامرست موام» که تا حدی طرفدار رمانهای کلاسیك است و «سرگرمی» را «خاصیّت اصلی و اساسی»[۳] رمان می‌داند، باز در اثبات دوری گزیدن از تعلیقهای متصنع، نظریهٔ جالبی دارد، که نقل آن، بی مناسبت با بحث ما نیست:

«حوادث رمان، غالباً به این احتیاج دارند که با «فاصله‌ای» از زمان، از یکدیگر جدا شوند، و نویسنده برای آن که تعادل نوشتهٔ خود را حفظ کند، مجبور است تا آنجا که توانایی دارد، «ماده‌ای» بیافریند که این «فاصله» را پر کند. «مواد» یا «تکه‌ها» به منزلهٔ «پلها»ی داستان هستند.

بعضی از نویسندگان سعی کرده‌اند که از ساختن این «پلها» اجتناب کنند و به همین جهت از یك حادثهٔ چشمگیر به حادثهٔ چشمگیر دیگری پریده‌اند، ولی من هیچ موردی را سراغ ندارم که این کار با موفقیت انجام گرفته باشد...»



اگر چه، این نظریهٔ سامرست موام، در مواردی قابل نقد است، اما بر حقیقتی تکیه دارد که جاذبه‌ها و کشش‌های متکلّف را برنمی‌تابد، و این از مشخصه‌های ارجمند رئالیسم معاصر است.

شیرزادی، با آن که در طبل آتش، از چند زاویه دید متفاوت و تغییر به جای آنها بهره برده، و مجالی مناسب برای انواع و مواردی تعلیق و کشش در اختیار داشته، اما آگاهانه از حادثه‌پردازی‌های متصنع و تعلیقهای بی مورد، به جهت پایبندی‌اش به رئالیسمی سالم، دوری گزیده است.

در طبل آتش، پیش از آن که حوادث، رمان را به پیش ببرند، شخصیتها هستند که ما دلبستهٔ سرنوشت و احوال آنها می‌شویم. در طبل آتش «بعداً چه پیش خواهد آمد؟» سئوال کمرنگی است، بلکه سئوال اصلی برای خواننده همواره آن است که «فلان شخصیت چه کار خواهد کرد؟» اگر چه این هر دو سئوال ساده به نظر می‌آیند، اما مرز میان یك کار اصیل و یك کار غیر اصیل، با طرح این دو سئوال مشخص می‌شود و داستان نویسی پیشرو معاصر در نقل حوادث، سئوال دوم را برای خواننده پیش خواهد آورد، چرا که از زمان طرح سئوال اول، یك قرن گذشته است!

زبان و توصیفهای طبل آتش، گرچه در مفردات و ترکیب، سریع و صریح و درگیر است، اما ماجراجو و تصادف ساز نیست. تا حدی که خواننده همواره نه به خاطر پیش بردن داستان، بلکه به خاطر علاقه‌اش به شخصیتها و دلبستگی به ذات و جوهر آنها، رمان را دنبال می‌کند. این مشخصه برای هر نویسنده‌ای یك امتیاز است که آگاهانه از جاذبهٔ کاذب در ایجاد حوادث بپرهیزد و جای خالی آن را با شیوه‌ای عمیق و اصیل پر کند.

کسی مثل همینگوی در «وداع با اسلحه» چنین شیوه و طریقی را در اوج نمایانده است و فکر می‌کنم عزیزی مثل «آل احمد» در «نفرین زمین» هم در پی این کار بوده، که البته تلاش صادقانه او به خاطر برخی صراحتها و... در این رمان به بار ننشست. اما در طبل آتش گاه خواننده از جهت دلبستگی به شخصیتهای متفاوتی، چون «مادر» و «اختر خانم» و یا «رشید» و «اسکندر» و یا «سلجوق» و «سیما» و همراهی با آنها، خواندن را پی می‌گیرد.

شیرزادی در پی‌گیری این شیوه مصّر است: تا حدی که او آگاهانه، فصل پنجم رمان را بدون تعلیق به آخر می‌رساند و فصل بعدی را از گورستان و دفن «زاعی» آغاز می‌کند.

توفیق و عدم توفیق

حوادث واقعی و حقیقی روزگار ما، نگاه و قلمی واقع نگر و بی تکلف می‌طلبد. و برای همین است که در دهه‌های اخیر نویسندگانی موفق و با نفوذ بوده‌اند که دچار وسوسه‌های کاذب فرمالیسم محض و آزمودن بی مورد مکتبهای داستانی نشده‌اند. نمونهٔ این عدم توفیق، رمانهایی هستند مثل «شب هول» هرمز شهدادی، «اهل غرق» منیرو روانی پور و حتی «طوبی و معنای شب» از شهرنوش پارسی پور، که این سومی با همهٔ تبلیغها و هیاهوها و جنجالهای کاذب و تیراژ بالا، زود تب در بورس بودنش! فروکش کرد؛ چرا که اولی دچار «جویس» زدگی بود و این دو مورد اخیر دچار نوعی «مارکز» زدگی بودند، که به راحتی زینتهای «مد روز» را می‌توان به جامه‌هایشان دید.

و باز البته منظور این قلم از رئالیسم معاصر، چیزی است یکسره و عمیقاً متفاوت با «رئالیسم سوسیالیستی» که «ماکسیم گورکی» را با آن همه توانایی به نویسنده‌ای تا حدی «یکبار مصرف» تبدیل کرد و بعدها قصه‌های کوتاه «گرداب» شولوخوف را به وجود آورد که این مورد اخیر، از شدت فرمایشی و حزبی بودن، خواننده را هنگام مطالعه به تهوع دچار می‌کند؛ و این همان شیوه‌ای است که از قلم توانای نویسنده‌ای چون «احمد محمود» آثاری کلیشه‌ای، یك جانبه، و «یکبار مصرف» و فراموش شده، چون: «همسایه‌ها» و «داستان یك شهر» و «زمین سوخته» بیرون می‌کشد.

منظور از آثار رئالیسم معاصر، آثار خوب کسانی چون «همینگوی»، «کالدول» و «استین بك» است، در یك سنت جهانی رمان نویسی. در ایران نیز آثاری چون «سوشون» از بانوی گرامی «سیمین دانشور» و «جای خالی سلوچ» از نویسندهٔ توانا «محمود دولت آبادی» حاصل چنین سبك و شیوه‌ای هستند. این دسته آثار، نه به خاطر فرمالیسمی پوچ دچار ذهنیت گرایی محض و بیمارگونه و انتزاع و دوری از تاریخ و اجتماع شده‌اند، و نه به جهت سیاست زدگی و حزبی بودن سطحی و دارای تاریخ مصرف هستند.

این گونه آثار، ریشه در تاریخ، رنج، سرنوشت، اندوه و دردهای مشترك انسانی در همهٔ عصرها و زمانها دارند و نویسندگان آنها بدون هر گونه تصنع و تکلّف و محدودیت و انحصار، آنچه احساس خواهند کرد. خاصهٔ رنج خواهد بود.[۵]

پانویسها

۱ـ مکتبهای ادبی، رضا سید حسینی ـ ص ۱۶۰
۲ـ ادبیات چیست، ژان پل سارتر ـ ص بیست، مقدمه
۳ـ در بارهٔ رمان و داستان کوتاه ـ ص ۱۲
۴ـ مأخذ پیشین ـ ص ۱۳
۵ـ آرتور کوستلر، وسوسه‌های رمان نویس، ماهنامهٔ کیان ـ شمارهٔ ۱
* مشخصات «طبل آتش» این است: نشرنی، تهران ۱۳۷۰، قطع رقعی، ۴۱۴ صفحه.

من فقط نگهبانم

محمدرضا کاتب

سایه‌اش دست تو جیبهاش کرده بود و بی‌حال می‌رفت. سر نداشت. سایهٔ سرش افتاده بود آن طرف خاکریز.

نگهبان داد زد: «هوی! چرا داری از اینجا می‌آیی؟ برو پایین، زیر دیدی!»

مرد چیزی نگفت. به نوك پوتینهاش نگاه می‌کرد.

نگهبان گفت: «کر هم که شده‌ای.»

مرد از کنار سنگر نگهبانی بی‌تفاوت گذشت و رفت.

نگهبان از خاکریز آمد پایین. می‌ترسید وسط خاکریز بایستد، بزنندش. گفت: «با توام، یابو!»

مرد جلوی سنگر فرماندهی ایستاده بود، پیراهنش را می‌کرد توی شلوارش، پتوی جلو در را زد کنار. پاهاش جفت شدند به هم.

سر فرمانده برگشت سمت او: «آزاد!»

دهانش می‌جنبید. پربود: «چی کارداری؟»

«قربان، می‌شود جنازه‌های دشمن را خاك کنیم؟»

«برای چی؟»

«بعضیهاشان بدجوری بو گرفته‌اند... بو می‌دهند.»

فرمانده با اشاره از معاونش خواست لیوان آب را بدهد به او. معاونش نشسته بود جلوش.

«بو می‌دهند، بوی چی می‌دهند؟»

«اینها تازه‌اند، چه طور بو می‌دهند؟»

«نمی‌دانم. یه جنازه افتاده دم منبع آب. خیلی بو می‌ده.»

«قراره یه دسته عکاس و فیلمبردار از بغداد بیان برای فیلمبرداری.»

لقمه‌اش را آرام می‌جوید. تو فکر بود: «کدوم جنازه رو می‌گی بو می‌ده؟»

«همان پسره که چشم مصنوعی داشت، قربان.»

«اون که هنوز دو ساعت نیست مُرده.»

«نمی‌دانم چرا بو گرفته.»

«حتماً خیال می‌کنی بو گرفته.»

«فکر نمی‌کنم، قربان.»

«فکر نمی‌کنی یا اطمینان داری؟»

«اطمینان دارم، قربان.»

«عکاسها از جنازهٔ این بَچّه مَچّه‌ها خیلی خوششان می‌یاد. یکیشان، یادمه، دو حلقه عکس گرفت از یه جنازه. گفت پیرهنشو دربیارند. گفتم چرا از بقیه عکس نمی‌گیری. گفت خب دیگه.»

«چشم، قربان. خاك نمی‌کنم.»

«قبل از اینکه بیای تو ارتش، آموزش پرورش بودی؟»

«بله، قربان.»

«ناهار خوردی؟»

«بله.»

«یه نوشابه از تو کُلمن وردار بخور!»

«خیلی ممنون، قربان.»

«تعارف نکن. وردار!»

«چشم، قربان!»

و خم شد.

فرمانده رو کرد به معاونش: «ما هر کاری کردیم این قربان را از ذهن اینها بندازیم نشد.»

مرد قوطی نوشابه را از میان یخها برداشت. دستش که به یخ خورد، احساس کرد فرمانده را دوست دارد و جبهه جای خوبی است. در کلمن را گذاشت. پاهاش به هم جُفت شدند: «خیلی ممنون، قربان.»

و از سنگر رفت بیرون.

فرمانده قاشق را انداخت کنار بشقابش، دهانش را با چفیه‌اش پاك کرد: «خود من هم، اول جنگ، مثل این بودم. فکر می‌کردم جنازه‌ها بو می‌دهند. هرجا می‌رفتم، بوی جنازه می‌خورد به دماغم. فکر کنم زیاده‌روی کردند.»

معاون گفت: «دیدم کی‌ها تیر می‌زدند به اون پسره. این جزوشان نبود.»

«نباید می‌گذاشتی زیاده‌روی کنند.»

«به هر حال هر سربازی باید یه روز سرباز بشه.»

«اینها را چه به سربازی. هیکلشان را نگاه کن. شبها از ترس پشت سنگرهاشان خودشان را خالی می‌کنند. می‌ترسند برند پنجاه متر اون طرفتر.»

«یه کم بمونند، خوب می‌شوند.»

«اگه بمونند.»

«آره، اگه بمونند.»

«باید کاری کنیم اینها هم مثل ما زرنگ بشوند، یاد بگیرند زندگی کنند.»

هر دو ساکت شدند.

فرمانده گفت: «چیه؟ رفتی تو فکر.»

«یه جوری بود این پسره.»

«اینها همه‌شان یه جوری‌اند. این هم یکیش.»

«آمده بود تو رو ببینه.»

«احتیاج داشت.»

«این بچه‌ها خیلی از تو روحیه می‌گیرند. می‌دانستی؟»

«بگذار اونها هم این طوری دلشان خوش باشد.»

«ما دلمون به چی خوش باشد؟»

فرمانده برگشت نگاهش کرد: «به هیچ چی.»

مرد با خودش فکر می‌کرد چرا. چرا دلش می‌خواهد پیش فرمانده بماند. از پایین خاکریز آرام می‌رفت. سایه‌اش سینه‌کش خاکریز قبراق می‌نمود. برای نگهبان دست تکان داد و گذشت: «چاکریم.»

نگهبان نگاهی به‌اش کرد و روش را برگرداند آن طرف. قدمهای مرد تند شدند. پشت پاهاش جنازهٔ پسر بچه افتاده بود زمین. نمی‌توانست نگاهش نکند. بلد نبود. نگاهش می‌کرد. به نظرش آمد نباید پانزده ـ شانزده سالش بیشتر باشد، اول یا دوم دبیرستان. نفهمید چه‌اش شد. فریادزد. رفیقش را صدا کرد.

صدای رفیقش از تو سنگر آمد: «چیه؟»

دوید آمد تو درگاهی سنگر، پا برهنه: «چی شده؟»

«هیچ چی.»

«پس چرا این طوری صِدام زدی؟»

«همین طوری»

«گم شو بابا!»

پرده جلو سنگر افتاد. صدای غُرغُر رفیقش آمد: «داشت خوابم می برد تازه.»

فکر کرده بود او چیزیش شده.

مرد رفت تو سنگر. نمی‌دانست برای چه.

«چت شده یهو؟»

مرد دست کرده بود تو جیبش. قوطی نوشابه سرد بود: «هیچ چی»

چیزی نداشت بگوید. فقط می‌خواست کسی را صدا کند و کرده بود. همین‌قدر می‌دانست.

«گفتم نکنه برق گرفته باشدت، یادت اون بابا تو پارك خورده باشه بت.»

مرد لبخند زد.

رفیقش پتوی زیرش را صاف کرد: «چرا ناهار نخوردی؟»

«اشتها نداشتم.»

«اوه!»

شانه‌ها و ابروهاش را حرکت داد و لبش را لوله کرد: «خیلی اوه! ببخشید، حواسم نبود بی نامزدتون لب به غذا نمی‌زنید.»

مرد می‌خندید. آدم خنده‌رویی بود: «برم ظرفهارو بشورم.»

ظرفهای غذا را برداشت. رفت از سنگر بیرون. نشست جلوی منبع آب. شیر را باز کرد، لبش را برد سمت شیر. از کنار جریان آب به پسر بچه نگاه کرد. آب کم فشار بود و داغ و پسر بچه پشت جریان آب دراز کشیده بود. کلاه تکاوری‌اش نمی‌گذاشت آفتاب بخورد به صورتش. از دور انگار کسی کلاهی گذاشته باشد روی صورتش، خوابیده باشد توی آفتاب. هر جا می‌رفت، پسر بچه را پشت جریان آب می‌دید. نمی‌دانست چرا. نمی‌دانست چرا وقتی از آنجا می‌گذرد، می‌نشیند جلو منبع آب، به بهانه‌ای، شیر آب را باز می‌کند و به او خیره می‌شود. مُشتی آب به صورتش زد. آب گرم بود. احساس کرد جبهه جای گندی است. نگاهش به لالهٔ گوش پسر بچه افتاد. افتاده بود وسط خاکها، سیاه. نتوانست نگاهش نکند. رفیقش را باز صدا زد.

صدای رفیقش از داخل سنگر آمد: «باز چیه؟ برق گرفتت؟»

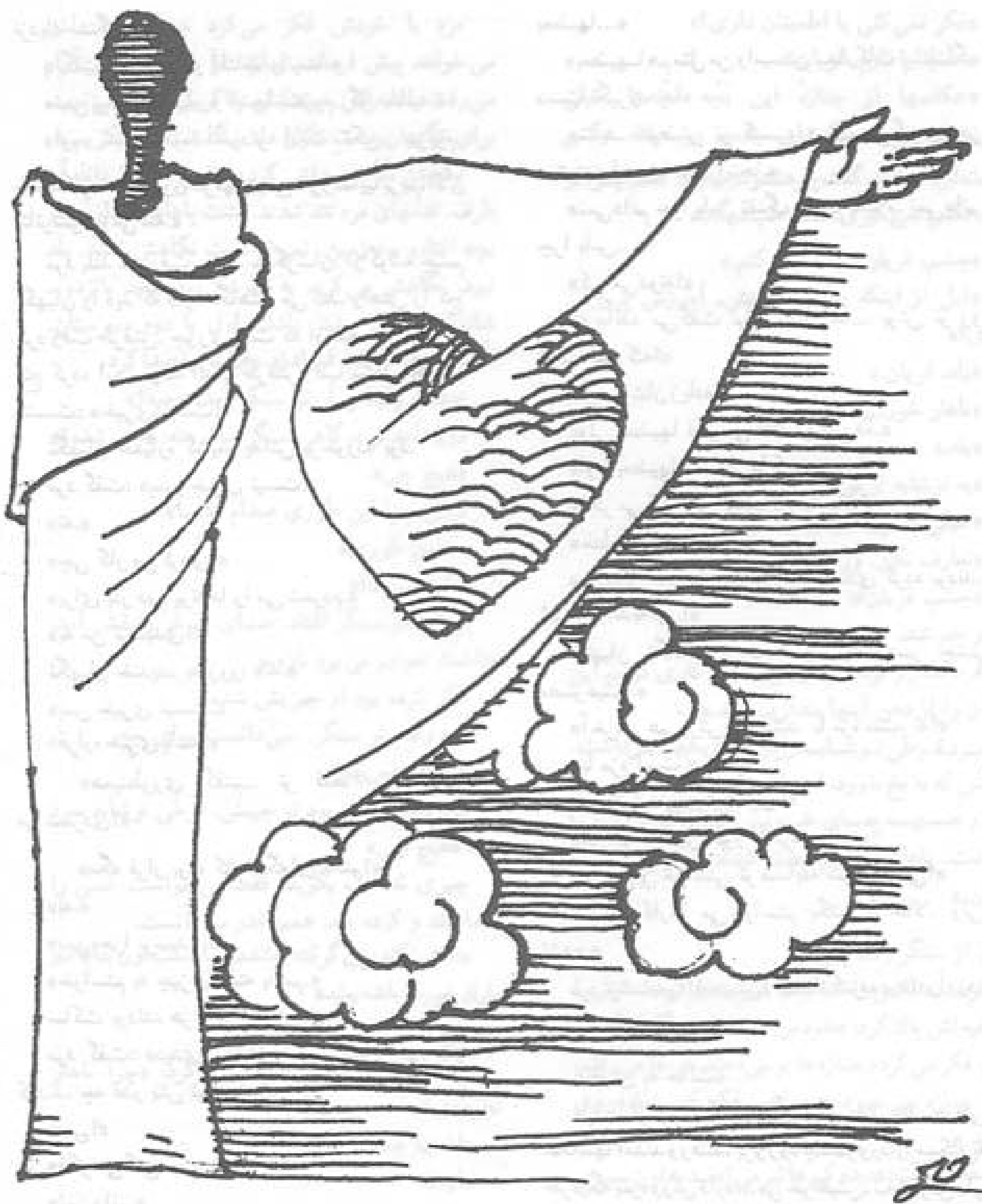
مرد خنده‌اش گرفت: «بیا این منبع را ببریم

نزدیک سنگرمان!»
«نگفتم این قدر تو آفتاب وانیسا.»
«نمی‌توانم ظرفها رو اینجا بشورم. گل خالیه.»
«اوه، خیلی اوه! خودتو اذیت نکن، عزیزم. خدمتکارها خودشون ظرفها رو می‌شورند. بیا بریم، الآن تئاتر شروع می‌شه.»
مرد بلند شد رفت سمت سنگرشان. از گوشه چشم نگهبان را دید که دارد نگاهش می‌کند. راهش را کج کرد رفت طرفش. جوری رفت که او نفهمد راهش را کج کرده است رفته است طرفش. لب سنگر نگهبان نشست: «خبری نیست؟»
نگهبان خمیازه کشید. به‌اش برخورده بود.
مرد گفت: «پس خبری نیست.»
«نه.»
«چی کار می‌کردی؟»
«برای بار دوم بوته‌ها را می‌شمردم.»
«به من نرسیدی؟»
نگهبان خندید، به زور: «نه.»
«پس خبری نیست.»
«قراره خبری باشه؟»
«همینطوری گفتم... تو فقط بوته‌ها رو می‌شمردی؟»
«مگه قرار بوده کار دیگه‌ای بکنم؟»
«نه.»
«پس چرا پرسیدی؟»
«خواستم یه چیزی گفته باشم.»
ساکت بودند، هر دو.
مرد گفت: «دیدی بچه‌ها با این پسره چی کار کردند، چه قدر بش تیر زدند؟»
«چی؟»
«فکر می‌کنی چند سالشه؟»
«نمی‌دانم.»
«نباید این طوری می‌انداختندش و می‌رفتند.»
«من فقط نگهبانم.»
«مگه گفتم نیستی؟»
«نه، یعنی فقط نگهبانی می‌دهم.»
«مگه قرار بود کار دیگه‌ای هم بکنی؟»
«من اگه گشنه‌ام نباشه، کار دیگه‌ای نمی‌کنم. حواسم فقط به خودمه.»
«گشنته الآن؟»
«آره.»
«پس چرا تا آمدم لب خاکریز، گفتی برو پایین؟»
«دفعه دیگه، اگر بخوای، نمی‌گم.»
«بگی نگی فرق نمی‌کنه که. من...»
«منظورم را درست نفهمیدی. ما با هم رفیقیم.»
«آهان! آره، رفیقیم.»
«چیز میزی احتیاج نداری؟»
«هر کس به یه چیزی احتیاج داره. اما رفاقت من برای چیز میز نیست، من فقط حواسم به جلوست.»
مرد منظورش را تازه فهمیده بود: «آره، رفیقیم. چون خوب همدیگر را می‌فهمیم.»
«حالا بهتر شد.»
«من آدم خنگی‌ام، نه؟»
«کم طاقتی یه کم فقط. بعضیها طاقتشان زیاده، بعضیها...»
«بعضیها هم مثل من وامیستن تدارکات تا تفنگ دست نگیرن، نه؟»
«شاید. عوضش تو کنسرو دست می‌گیری. هر دوش یه اهمیت داره اینجا.»
«نمی‌دانم چرا پاس تفنگ دست بگیرم. نمی‌دانم چرا پاس...»
«کی می‌دونه؟»
«فرمانده می‌گفت نباید جنازه‌ها... بوش تو رو اذیت نمی‌کنه؟»
«آره، بوشان زیاده.»
«ولی بعضیها فکر می‌کنند بو نمی‌ده.»
«اونا بعضیها هستند. ما که نیستیم.»
«فکر می‌کنی کی فیلمبردارها بیان؟»
«خط که آروم بشه.»
«می‌دانی بچه‌ها سر چی شرط‌بندی کرده بودند، تیر می‌زدند به این؟»
نگهبان نگاه کرد به پسر بچه: «سر چشم مصنوعیش.»
«آخرش هم وَرِش نداشتند. با مزه ست، نه؟»
«با مزه است.»
«چرا تو نرفتی ورش داری؟»
«می‌خوام همین طور با مزه بماند.»
«تو که می‌خواستی تو مسابقه شرکت کنی؟»
«خیلی کارها می‌خواستم بکنم تا حالا، ولی نشده.»
مرد نوشابه را از جیبش (که باد کرده بود) درآورد: «اینو فرمانده داد بم.»
«خوش به حالت.»
مرد، از روی گونی لبهٔ سنگر بلند شد: «وقتی عکاسها آمدند و رفتند، برو زود چشمو وردار. ممکنه یه نفر دیگه بره ورش داره... می‌خواهیش، نه؟ ورش دار. خوبه.»
«می‌خوام چی کار وَرِش دارم؟»
«مال خودت می‌شه خب.»
«نمی‌خوام.»
«آخه خیلی می‌خواستیش.»
«حالا نمی‌خوام.»
«می‌خواستی یه نفرو بگذاری سرجات، بری تیر بزنی بش که...»
«اون بچه ست.»
«می‌خوام بدونم چرا نمی‌ری ورش داری؟»
«چرا این قدر اصرار می‌کنی؟»
«اصرار نکردم.»

و دست کرد توجیبش، نوشابه را در آورد. گرم شده بود درش را باز کرد. کف نوشابه زد بیرون، ریخت روی دستش، چکه کرد زمین. سر کشید. حدس زد به نصف رسیده. گرفتش طرف نگهبان: «ما با هم رفیقیم.»
«بله که رفیقیم.»
و قوطی نوشابه را گرفت.
«گفتی می‌خوای یادگاری نگهش داری که.»
«من گفتم؟ فکر کردی حتماً.»
«من اگه جای تو بودم، نگهش می‌داشتم.»
«جای من نیستی که.»
«چه بهتر!»
و با خنده نوشابه را سر کشید. قوطی خالی را پرت کرد پایین خاکریز.
مرد گفت: «امشب نگهبان نیستی؟»
«اگه بخوای، چرا نباشم.»
و آروغ بلندی زد: «عجب نوشابه‌ای بود بی‌پیر! آدم اگه از اینها بخوره، دیگه از مرگ نمی‌ترسه. فقط حیف: گشنه‌ترم کرد.»

صبح سربازها دیدند جنازه پسر بچه نیست. کلاهش را پشت خاکریز پیدا کردند.
نگهبان نگهبانی‌اش تمام شده بود. نشست جلو مرد. بندهای پوتینش باز بود: «چطوری غیبش زده.»
مرد دو قطعه کره و مربا، دو تکه نان گذاشت جلوش، به همه نصف کره، نصف مربا، نصف نان می‌رسید.
«شاید کسی برده خاکش کرده.»
«کی یعنی؟»
«چه می‌دونم. گفتم شاید. دو تا بُبیته؟»
«کنسرو نداری؟»
«چرا ندارم.»
از توی کوله‌اش کنسروی درآورد: «معرکه ست.»
«دستت درد نکنه. می‌گذارم برای شب که حاضری دادند بخورم.»
«جای کی دیشب پاس وایسادی؟»
«غفور. حالش جا نبود.»
«کسی رو ندیدی بیاد سراغ جنازه؟»
«کدوم جنازه؟»
«چه طور کسی رو ندیدی؟»
«مگه قرار بود ببینم؟!»
«خب، ممکنه سر نگهبانی یه نفر دیگه آمده باشن سراغش.»
«ولی هر کی خاکش کرد، خوب کاری کرد.»
«آره، خوب کاری کرد.»
نگهبان ساکت بود: «چه طوری امروز؟»
«خوبم.»
کسی نگهبان را صدا زد.
مرد به چشمهای او خیره بود: «چرا نخواستیش؟»
«چی رو؟»
«اون چشم مصنوعیه رو.»
«اه، هنوز تو فکرشی تو؟»
کنسرو مرغ را انداخت روی پتو، کنارپاش نصف کره برداشت و نصف نان، مثل هر روز. مربا برنداشت، مثل هر روز. می‌رفت میان دندانش، اذیتش می‌کرد: «با همین هم سیر می‌شوم. هر وقت از این مرغهایی که مارکش این طوریه می‌خورم، نمی‌دانم چرا ترش می‌کنم.»
«چرا ورش نداشتی؟»
«یکی از بچه‌ها می‌گفت تو قبلاً تو موصل معلم دبیرستان بودی. راست می‌گفت؟»
کسی نگهبان را صدا زد.
نگهبان بلند شد. پتوی جلو در را زد کنار.
مرد گفت: «نگفتی.»
نگهبان از در سنگر رفت بیرون: «می‌خوام شبها راحت بخوابم.»

نگاهی به دونمایش



در آغاز فروردین ماه در سالن چهار سوی تئاترشهر به تماشای دو نمایش تجربی نشستیم. جالب اینکه هر دو نمایش که با زمانی نزدیک به یک ساعت، پشت سر هم به اجرا درآمدند، محورشان ادای دین به نمایش و مقولهٔ بازیگری بود. این تقارن را می‌توان به روز جهانی تئاتر در نیمهٔ اول فروردین ماه نیز مرتبط کرد.

□ محسن بیگ آقا

□ امشب باید بروم
□ نویسنده: نادر برخوردار
□ کارگردان: علی رؤیین تن
□ بازیگران: محمود پاک نیت، مهوش صبرکن

محور نمایش امشب باید بروم، تئاتر است. زوجی را که قصد ترک همدیگر را دارند، تئاتر بار دیگر به هم پیوند می‌دهد. زن، منکر گذشته است و عروسکش را جایگزین بچه‌ای کرده که هرگز نداشته‌اند. مرد، تنها و خسته، از قفس خالی پرندهٔ مرده‌اش مراقبت می کند و سعی دارد زن را برای ماندن و ادامهٔ زندگی مشترک متقاعد کند. زن و مرد خاطراتشان را مرور می کنند. اما آنچه را بیش از همه، با حسرت به یاد دارند، تئاتر و بازیگری آن است که عامل پیوند آن دو بوده و حالا هم نمی گذارد از یکدیگر دور شوند.

حضور تئاتر در نمایش امشب باید بروم، از این سطح فراتر می‌رود و با لحظه لحظهٔ نمایش مرتبط می شود. اولین جرقهٔ این ارتباط، با فلاش بك خواب مرد، زده می شود. پس از آن، تا پایان نمایش، قطعه‌هایی از نمایشهایی که زن و مرد در جوانی با یکدیگر اجرا کرده‌اند، بار دیگر توسط آنها اجرا می شود. نخستین این نمایشها، خانهٔ عروسك (هنریك ایبسن) است که تا حد تعیین روند نمایش پیش می‌رود. و نمایش اصلی، به نوعی، حکم نقیضه‌ای بر نمایش ایبسن را پیدا می کند. در خانهٔ عروسك نیز، زنی دعوی عدم درك از جانب همسرش را دارد و به همین جهت، قصدش ترك کردن اوست. این نمایشنامه در هنگام طرح جنبشهای آزادی زنان نوشته شده و یك زن را محور اصلی وقایع قرار می‌دهد. اگر در خانهٔ عروسك، زن و شوهر دائم از یکدیگر دور می شوند و تا مرز ترك دائمی پیش می‌روند، در نمایش امشب باید بروم، سیری معکوس را پیش‌روداریم. زن و شوهری که در ابتدای نمایش از یکدیگر دور هستند، در پایان به هم نزدیك شده‌اند سیر زندگی زن و شوهر، همراه با نمایشهای دیگری در مقابل تماشاگران قرار می گیرد. پهلوان اکبر می‌میرد (بهرام بیضایی) جلوه‌گاه عشق آنان می شود ـ تا آنجا که مرد و زن اشاره می کنند پهلوان اکبر و دختر مورد علاقه‌اش در نمایشنامهٔ بیضایی، خود آنان هستند و نه تنها، نقشی بازی شده و بعد از آن، اجرای آنتیگون (از سه‌گانه افسانه‌های شهر تبای نوشتهٔ سوفوکل)، بازی مرد در نقش کرئن، جلوهٔ زورگویی و رفتار غیر منصفانهٔ او در زندگی زناشویی‌اش می شود. در پایان نمایش، حالا زن و مرد با واسطهٔ خاطرات دوران بازیگری شان، حتی ماجرای

جدایی شان در ابتدای نمایش را هم به بازی می گیرند. انگار همه چیز تنها در تئاتر و بازیگری است که معنا پیدا می کند. بیرون از دایرهٔ هنر، جدایی، تلخی و رکود بر آدمها حاکم است (جالب است که خود نمایش نیز به «تمام کسانی که به هنر نمایش عشق می ورزند» تقدیم شده است).

نمایش امشب باید بروم به عنوان کاری تجربی، نمایشی دلپذیر است. این دلپذیر بودن، تا حدی از جذابیتهای نمایشهای برگزیده مایه گرفته است. کار نمایش در نمایش، تنوع و جذابیتی چندگانه دارد. زمان کوتاه نمایش (حدود سه ربع ساعت) هم به کسالت بار نشدن آن کمک می کند.

اما از طرف دیگر، مشکل نمایش و نزول آن تا حد اجرائی «تجربی» را نیز با مقایسه کشمکش دراماتیک یکی از همین نمایشهای اجرا شده در بطن نمایش «امشب باید بروم» می توان دریافت. در نمایش خانهٔ عروسک، با لحظه های غنی دراماتیک، به عمق رابطه ها نزدیک می شویم و روانشناسی درام، تا پایان ما را درگیر می کند. اتفاقاً از همین موارد در متن اصلی نمایش دانسته یا به دلیل ناآگاهی یا ناتوانی غفلت شده است، و تنها لحظه های عاطفی ـ و نه عمیق و روانشناسانه ـ جلوه گر شده، لحظه هایی که تأثیر آنها با موسیقی سنتی تشدید می شوند تا فضایی نوستالژیک از دل نمایش پدید آید.

ادای دین به تئاتر

□ مهرگیاه (چهار روایت کوتاه از عشق)
□ نویسنده و کارگردان: شارمین میمندی نژاد
□ بازیگران: حمیرا ریاضی، علی اسپوند

مهرگیاه سعی در پرداختن به مسائلی پیچیده ،همانند عشق و جنبه های مختلف آنرا دارد. زن و مردی جوان در صحنهٔ نمایش ـ و با تأکید بر این وجه نمایشی رفتارشان ـ سه روایت عاشقانه را اجرا می کنند. روایت اول، روایت دختر و پسری علاقمند به یکدیگر است که بر اثر جوشش آب در چاه، دختر کشته می شود و پسر، از هراس خیانت و کم شدن علاقه هر عاشقی به معشوقش عاشقی معشوق کش می شود.

روایت دوم، ماجرای دلقکی است که شیفتهٔ نغمه سرای شاه است و نغمه سرا، شیفته شاه. عشقهای ناممکن هر دو، در نهایت به خودکشی نغمه سرا و تیرخوردن دلقک هنگام حضور در ایوان سلطانی منجر می شود. روایت سوم، روایت زنی است که تکرار سرنوشت، بازی غریبی با او می کند. شهسواران به دنبال هم به او خیانت می کنند و ثمرهٔ این خیانتها پس از وصل، به دست شهسوار بعدی به هلاکت می رسد.

با اتمام روایت سوم، بیماری زن بازیگر، اوج می گیرد و روایت چهارم عشق هرگز اجرا نمی شود. روایت چهارم، عشق به تئاتر است که موجب مرگ بازیگر در صحنه می شود.

مهرگیاه یك اجرای دانشجویی است. نه به این خاطر که یك دانشجوی تئاتر آنرا نوشته و کارگردانی کرده، بلکه به علت هجوم افکار فراوانی که باعث شده اند کار به تشتت برسد و در نهایت هم هرگز به بازکردن موضوع پیچیده اش نپردازد. بدیهی است لغزش در اجرای چنین نمایشها و عدم القای مفاهیم آن به سادگی می تواند باعث دورکردن تماشاگر و هرزرفتن موضوع شود.

با ظهور «تئاتر حرفه ای» در سال گذشته، که هدفش جذب بیشتر تماشاگر بود، تعداد تئاترهای «پیچیده» دانشجویی (بازهم به مفهوم عامش، نه به عنوان اشاره به قشر خاصی از تحصیلکرده های تئاتر) هم کاهش یافت.

مهرگیاه در اجرا و بازیها دچار تضاد و چندگانگی است. از طرفی نمایش با آن نثر مطنطن نویسنده ـ که می خواهد شاعرانه هم باشد ـ در فضایی کهن می گذرد و از طرف دیگر، به ابتدایی ترین فاصله گذاریها با صحبت کردن رودررو با تماشاگر می پردازد. در بخش آخر آن که به شکل معمول اما با تمثیل و استعاره، روایت چهارم را بیان می کند. بازگشت به زمان حال و اشاره به «صحنه»، بازهم شکستن بیان کهن نمایش در روایتهای دیگر است که به پراکندگی نمایش دامن می زند.

مشکل اصلی اینجاست که حرف اصلی نمایش در میان روایتهایش گم است. هنوز به مفهوم چندوجهی عشق نرسیده ایم و در انتظار بخشهای اصلی تر روایتیم، که کار به زمان حال می کشد و از حال و هوای روایتها کاملاً به دور می افتیم. اشاره به عشق نافرجام در روایت اول، عشق یکجانبه در روایت دوم و تیره بختی محتوم عشق در روایت سوم، همگی با شکلی سطحی و در حد همان اشاره می مانند. و در مجموع مسیر حرکت نمایش با چنین وضعی آشفته از یك سو و شکستن فضا با شوخی های دم دست بازیگران از سوی دیگر محل انتقاد و اشکال است. بگذریم از اینکه قاعده های کلاسیك فاصله گذاری جای چنین شوخی هایی را در نمایشهایی بسیار عامیانه تر از این هم نمی دهد.

مهرگیاه اما، یك وجه عمده و بارز دارد که به سادگی نمی توان از آن گذشت. و آن ادای دینی است که در سرتاسر نمایش، به مقوله تئاتر می شود. زن و مردی که در صحنه نمایش روایتها را برای تماشاگران اجرا می کنند، خود در نهایت، یك زوج بازیگر معرفی می شوند. زوجی که با عشق به تئاتر، همه چیز خود را در واسطه بودن میان روایتها و تماشاگر نهاده اند. به همین دلیل هم مرگ نمایشی بازیگر زن، نمایش را در پایان به اوج می رساند. روایت چهارم، روایت زندگی بازیگران تئاتر است. بازیگر زن، طی اجرای روایتها، هر دم بیمارتر می شود، تا در نهایت، کار را یکسره به بازیگر مرد می سپارد. جدا از عشق به تئاتر، فضای نمایش با دکور ساده و برگزیدن عمدی نمایشهای کهن، برای اغراق در نقش بازیگر دو نمایش، همگی به همان ادای دین بازمی گردند. گویی تنها تئاتر است که با روایتهای زنده اش می تواند ذهن تماشاگر را با عشقی فراگیر تسخیر کند. طی نمایش، اشاره به لباسها و ماسکهای اطراف صحنه که برای هر روایت به تناسب برگزیده می شوند، سادگی به نقش درآمدن بازیگران به وسیلهٔ جادوی تئاتر را یادآور می شود. ذکر مهارتهای ویژه در تئاتر، خصوصاً در روایت دوم به اوج می رسد، که بازی نقش دلقک به نمایش تخت حوضی می رسد. نمایشی که بداهه پردازی و قدرت خلاقه صرف بازیگر است که همه چیز حتی داستان نمایش را تعیین می کند.

اگر از این زاویه به نمایش مهرگیاه نگاه کنیم، علت پیچیدگی مکانهای روایتها را درمی یابیم. روایت اول در انتهای یك چاه، روایت دوم در اتاق نغمه سرایی در کاخ سلطان و روایت سوم در دل غاری می گذرند. در واقع، این مکانها، به عمد برگزیده شده اند تا نشان دهند به چه راحتی می توان در تئاتر، با طراحی صحنه بسیار ساده و ابزارهایی همانند ماسك، تور و مقداری پارچه، به ناممکن ها دست یافت. دستیابی در زمانی هرچه کوتاهتر و با سرعتی هرچه بیشتر. گذر از زمان حال به قرنها پیش و بازگشت قابل باور و ملموس به زمان حال. مهرگیاه با زمان یك ساعته اش جادوی تئاتر و توانایی هایش را اینچنین به رخ می کشد.

مباحثی پیرامون شناخت واقعی «حافظ»

بقیه از صفحه ۱۹

یعنی ماه و خورشید هم آینه‌ای هستند که او را دارند نشان می‌دهند. و یا این شعر معروفش:

نیست بر لوح دلم جز الف قامت یار
چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم

خیال می‌کنند که حافظ خواسته بگوید محبوبی غیر از او ندارم این از نظر عارف شرك است زیرا عرفا برای غیر او وجودی قائل نیستند که حالا آن وجود محبوب باشد یا نباشد شبستری در اوایل گلشن راز خیلی عالی این موضوع را بحث کرده. چند بیت از اشعاری که حافظ از همه صریح‌تر باین معنی اشاره دارد در غزلی است که الآن برایتان می‌خوانم:

سحرگاهان که مخمور شبانه
گرفتم باده با چنگ و چغانه
نهادم عقل را ره‌توشه از می
ز شهر هستی‌اش کردم روانه
نگار می‌فروشم عشوه‌ای داد
که ایمن گشتم از مکر زمانه

تا آنجا که می‌گوید:

که بندد طرف وصف از حسن شاهی
که با خود عشق ورزد جاودانه

خودش محب است، خودش هم محبوب است، نظر راستین عارف اینست دیگر غیری با او در کار نیست.

که بندد طرف وصف از حسن شاهی
که با خود عشق ورزد جاودانه
ندیم و مطرب و ساقی همه اوست
خیال آب و گل در ره بهانه
بده کشتی می تا خوش برانیم
ازین دریای ناپیدا کرانه
وجود ما معمائی است حافظ
که تحقیقش فسون است و فسانه

یعنی اگر تحقیق بکنیم وجود ما اصلاً خیال محض است ظهور است حقیقت نیست. باطل است.

***

مطلب دیگر همانطور که عرض کردیم مسئلهٔ تجلی واحد است ببینید از نظر الهیون مثلاً از نظر متکلمین خدا فاعل اشیاء هست و به عدد اشیاء هم فاعلیت خداوند کثرت دارد خدا این شیء را خلق کرده این شیء را خلق کرده یکدفعه این را خلق کرده یکدفعهٔ دیگر آن را خلق کرده به خلقتهای متعدد و عدد اشیاء! و همه هم مستقلاً و بلاواسطه آفریده شده اند حکماء قائل به خلقتهای متعددند اما طولی یعنی می‌گویند که خداوند عقل اول را خلق کرد از عقل اول عقل دوم را خلق کرد از عقل دوم عقل سوم را و یا به تعبیر دیگر خدا عقل اول را آفرید عقل اول، عقل دوم را آفرید عقل دوم عقل سوم تا می‌رسد به عقل فعال تا بعد می‌رسد به خلقت جهان البته باین معنی نیست که عقل اول عقل دوم را آفرید یعنی آن بی نیاز از خالق خود می‌باشد به این معنا نمی‌خواهند بگویند به تعبیر دیگر معنایش اینست که بوسیلهٔ عقل اول و با عقل اول یا از مجرای عقل اول، عقل دوم را آفرید ولی بهرحال قائل به کثرت در فاعلیت حق هستند تکثر فاعلیت برای حق قائلند منتها متکلمین تکثر را بلاواسطه می‌دانند، و اینها تکثر را مع الواسطه و بلاواسطه می‌دانند یك خالقیت بلاواسطه و خالقیت‌های غیرمتناهی مع الواسطه قائلند عرفا برعکس معتقدند تمام عالم یك تجلی بیشتر نیست.

از ازل تا ابد با یك جلوهٔ حق پیدا شده و بس، آیهٔ، (**وما امرنا الا واحده**) را بهمین شکل اینها تعبیر و تفسیر می‌کنند. حکما می‌گویند علت و معلول، عرفا اصلاً علت و معلول را غلط می‌دانند، می‌گویند علت و معلول، در جائیست که ثانی برای حق وجود داشته باشد. اینجا باید گفت تجلی و متجلی، ظهور و مظهر، علت و معلول یعنی چه. ولی در فلسفهٔ ملاصدرا این قضیه حل شده یعنی او تحقیق در علت و معلول را رسانده به اینجا که نتیجه‌اش با تجلی یکی شده است.

حافظ در اینجا خیلی خوب و به حق داد سخن داده و آن غزل معروفش که می‌گوید:

عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد

مقصود از آینهٔ جام به تعبیر عرفا اعیان ثابته است، ماهیات اشیاء است.

عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد
عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد

در عرفان این یك مطلب خیلی دقیق است. یعنی به اصطلاح غلطهٔ عارف. که یك تجلی بر عارف می‌شود و عارف گاهی در این تجلی اشتباه می‌کند.

یعنی مثلاً هنوز به حقیقت نرسیده و در بین راه است خیال می‌کند که به حقیقت رسیده است و آنهائی که در سلوك خود پخته هستند می‌فهمند که بقول حافظ این طمع خام است.

یکی از بزرگان، بسیار بسیار بزرگان عصر ما که تا چند سال پیش زنده بودند و از مجتهدین و مراجع تقلید بودند و نمی‌دانم از این بیان راضی هست یا نیست و ایشان در اینجا در ایران هم نبود در نجف بود و آن مرد بزرگ حالات خیلی خیلی خوبی داشته، از ایشان نقل می‌کنند که از حرم حضرت امیر علیه السلام بیرون آمدم و یك مرتبه احساس کردم، دیدم که مثل اینکه جهان از من ریزش می‌کند. یك ولایت کلی بر همهٔ جهان دارم و همه چیز از من فیض می‌گیرد. و فهمیدم که من شایستهٔ چنین مقامی نیستم. و این هرچه هست خلاصه اشتباهی است که در من رخ داده که چنین می‌بینم حالا ایشان چه حسابی پیش خود داشته نمی‌دانم از آنجا حرکت می‌کند مشرف می‌شود کاظمین، آن ایام زمستان هم بوده ایشان می‌گوید روی این سنگهای پای ضریح حضرت اینقدر سرم را به زمین زدم گریه کردم، گریه کردم، اشك ریختم که آخر بر من حقیقت روشن شد و فهمیدم که آن حال چه بوده و به چه علت من دچار آن گشته بودم.

«عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد» در اینجا آینهٔ جام، خود انسان است، قلب انسان است که در این حکایتی که نقل کردم مقصود ممکن است چنین آینه‌ای باشد.

«عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد» آن عارف «می» برایش خندید اشتباه کرد خیال کرد خود اوست. جلوه اش پیدا شد خیال کرد، این خود اوست، خیال کرد رسیده.

بله مطلب ما این بود که تجلی واحد است، می‌گوید:

حسن روی تو بیك جلوه که در آینه کرد
اینهمه نقش در آئینهٔ اوهام افتاد

خیلی عجیب است. این تعبیر واقعاً در حد قریب به اعجاز است.

حسن روی تو بیك جلوه که در آینه کرد
اینهمه نقش در آئینهٔ اوهام افتاد
اینهمه عکس می و نقش مخالف که نمود
یك فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد
غیرت عشق زبان همه خاصان ببرید
کز کجا سرّ غمش در دهن عام افتاد

عارف وقتی که به آن مقام کمال خودش می‌رسد، یك مرتبه می‌بیند تمام اشیاء هم، مانند او همزبانند. با او

غیرت عشق، زبان همه خاصان ببرید
کز کجا سرّ غمش در دهن عام افتاد

از کجا همه او را می‌شناسند، تنها من عارف نیستم، همه عارف هستند.

من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم
اینم از عهد ازل حاصل فرجام افتاد

یك غزل دیگری دارد که با این شعر شروع می‌شود: «دردم از یار است و درمان نیز هم» که ترکیب این قافیه را از جهت ادبی بعضی‌ها به حافظ خواسته‌اند عیب بگیرند که نیز را با هم آورده ولی می‌دانیم که حافظ بالاتر از این حرفهاست.

دردم از یار است و درمان نیز هم
دل فدای او شد و جان نیز هم

بعد چند شعر دیگر دارد که این شعر محل بحث ماست.

هر دو عالم یك فروغ روی اوست
گفتمت پیدا و پنهان نیز هم

غزل دیگری دارد می‌گوید:

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت
به قصد جان من زار ناتوان انداخت

عرض کردیم عرفا معتقدند نیروی بوجود آورندهٔ عالم عشق است. یعنی خداوند از آن جهت که عاشق و معشوق است، نه از آن جهت که عالم و معلوم است. خداوند جمال و زیبائیست، جمال و زیبائی اوست که ظهور کرده. و در این زمینه یك قطعه‌ای دارد جامی که از آن قطعه‌های خیلی عالی است و در قسمتی از آن می‌گوید:

در آن خلوت که هستی بی نشان بود
به کنج نیستی عالم نهان بود
وجودی بود از نقش دوئی دور
ز گفتگوی مائی و توئی دور
وجودی مطلق از قید مظاهر

ز نور خویشتن بر خویش ظاهر
دلارا شاهدی در حجلهٔ غیب
منزه دامنش از تهمت عیب
برون زد خیمه ز اقلیم تقدس
تجلی کرد در آفاق و انفس
بهر آئینه‌ای بنمود روئی
بهر جا خاست از وی گفتگوئی

این اشعار جامی زیاد است. خیلی هم عالیست و من در قم شاید سی سال پیش بود که این اشعار را نوشته‌ام.

بله حافظ می گوید که:

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت
به قصد جان من زار ناتوان انداخت

در واقع به منزلهٔ یک دامیست که انداخته برای کشیدن. چون: فاحببت ان اعرف. برای اینکه موجودات را بیافریند و بکشد بسوی خود. کمال اشیاء در اینست که باز بسوی او برگردند.

«نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود» عالم نبود و عشق بود، می بیند تقدم عشق بر عالم.

نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود
زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت

خیال نکن که محبت چیزیست که بعدها پیدا شده، مثل این حرفهائی که طبیعیون می گویند.

بیک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد
فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

می بینیم که در پیدایش خلقت عارف به عشق تکیه می کند، نه علم و عقل. ببینید اینها عقل را از آن جهت می کوبند و عشق را تقدیس می کنند، که عقل یک نیروی محافظه کارانه است و عشق یک نیروی انقلابی. آدم عاقل همیشه می خواهد احتیاط کند، خودش را می خواهد نگه دارد، همه چیز را برای خودش می خواهد و اصلاً کار عقل اینست. مثل همین نیروهای اجتماعی که مثلاً می گویند:

این حزب محافظه کار است. این حزب انقلابی. و نیروی عقل یک نیروی محافظه کار است. که حکیم روی آن خیلی تکیه دارد. عشق، برعکس نیرویش در فوران است و همیشه می خواهد از خود بیرون بیاید چه در ذات حق که میخواهد تجلی بکند و چه در مخلوق که می خواهد بسوی او حرکت کند، پرواز بکند، اینست که عارف تکیه اش بر نیروی عشق است که نیروی انقلابیست، نه بر نیروی عقل که نیروئی محافظه کار است. عالم را می گوید عشق بوجود آورده است نه علم و عقل. و در اینجا حافظ یکی از بهترین و درست ترین شعرهایش را می گوید:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش بهمه عالم زد

یعنی وقتی خواست ذاتت تجلی بکند، عشق پیدا شد، یعنی این عشق بود که ظهور کرد و آتش به همهٔ عالم زد، یعنی همه اشیاء را عاشق تو کرد.

جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت
عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

وقتی که ظهور کرد بر همهٔ ماهیات و اعیان ثابته، نه در ملک عشق بود و نه در هیچ موجود دیگر.



انا عرضنا الامانة علی السموات و الارض و الجبال فأبین أن یحملنها و اشفقن منها و حملها الانسان...

جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت
عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد
عقل میخواست کز آن شعله چراغ افروزد
برق غیرت بدرخشید و جهان برهم زد

به عقل گفتند اینجا جای تو نیست، برو عقب!

مدعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و بر سینهٔ نامحرم زد

بنده گمان می کنم مراد از مدعی در اینجا همان عقل یا نفس و یا قوای شیطانی باشد.

در یک غزل دیگری می گوید:

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا بر کشند
منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

باز تقدم عشق را بر خلقت و آفرینش بیان می کند.

و باز می فرماید:

طفیل هستی عشق اند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری

البته قسمت اول غزل مربوط است به خلقت، به اصل خلقت نظیر همان ـ در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد....

طفیل هستی عشق اند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری
بکوش خواجه و از عشق بی نصیب مباش
که بنده را نخرد کس به عیب بی هنری
می صبوح و شکر خواب صبحدم تا چند
به عذر نیم شبی کوش و گریهٔ سحری
تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین کام
که در برابر چشمی و غایب از نظری
هزار جان مقدس بسوخت زین غیرت
که هر صباح و مساء شمع مجلس دگری

تا آنجا که می گوید:

ببوی زلف و رخت، خیلی عالی و لطیف و عجیب است:

ببوی زلف و رخت میروند و می آیند
صبا به غالیه سائی و گل به جلوه گری

بعد خطاب می کند به عارفی که هنوز موقع و مرحله اش نرسیده و طمع خام نباید داشته باشد می گوید:

چو مستعد نظر نیستی وصال مجوی
که جام جم نکند سود وقت بی بصری

باز خطاب به معشوق:

دعای گوشه نشینان بلا بگرداند
چرا به گوشهٔ چشمی بما نمی نگری؟
بیا و سلطنت از ما بخر به مایهٔ حسن
وزین معامله غافل مشو که حیف خوری
مرا در این ظلمات آنکه رهنمایی کرد
نیاز نیمه شبی بود و گریهٔ سحری
طریق عشق طریقی عجب خطرناک است
نعوذ بالله اگر ره به مقصدی نبری

راجع به اینکه طریق عشق راه خطرناکی است مکرر حافظ روی این قضیه بحث کرده بعد یک شعری در تخلصش دارد که ظاهراً اشاره به این دارد که یکوقتی برایش تجلی رخ داده و به امید بازگشت آن تجلی نشسته می گوید:

به یمن همت حافظ امید هست که باز
اری اسامر لیلای لیلة القمر

عرض می کنم که در عرفان، راجع بانسان و مقام او سخن زیاد است که اگر فرصت شد مفصل تر بحث می کنیم چون می خواستم زودتر اینها را سر بهم بیاوریم بهمین مقدار کافی است. بحث ما در جلسهٔ بعد عرفان عملی حافظ است که در آنجا حافظ بیشتر سخن گفته و مسائل هم در آنجا خیلی زیادتر است و حافظ را بیشتر روی آنها می شود شناخت.

۵

یکی از مباحثی که در جهان بینی عرفانی مطرح است، مسئله ایست که فلاسفه آن را به عنوان مسئلهٔ نظام احسن عنوان می کنند، مسئله ایست در فلسفه و برای فیلسوفان که آیا نظام موجود نظام احسن است؟ معنی نظام احسن این نیست که یعنی در مقابلش یک نظام دیگری وجود دارد. این احسن است یا آن احسن، معنایش این است که آنچه هست آیا نیکوترین نظام ممکن است؟ و یا اینکه نظامی احسن از این نظام هم ممکن هست؟ البته فلاسفه با ادلهٔ قاطع بیان می کنند که نظامی احسن و اکمل از نظام موجود ممکن نیست. محال است. هرچه که انسان احسن فرض کند یک خیال بیش نیست. این جمله را می گویند مال غزالی است «لیس فی الامکان ابدع مماکان» یعنی بدیع تر از آنچه که هست امکان ندارد و می گویند دویست سال در بارهٔ این جمله بعد از او بحث می کردند که آیا همینطور است یا اینطور نیست.

این یک مسئله ایست که در میان فلاسفه مطرح است و بعضی از فیلسوفان یا نیمه فیلسوفان هم بوده اند که این مطلب را قبول نداشته اند جمله هائی گفته اند که از آن جملهها استشمام اعتراض به آنچه که هست می شود که غالباً اینها بزبان شعر است نه بزبان فلسفه.

در عربی اشعار ابوالعَلیِ مَعرّی از اینطور مطالب درش بسیار هست و در فارسی اشعار منسوب به خیام

که بعضی از اهل تتبع و تحقیق مدعی هستند که این اشعار مال خیام ریاضی‌دان که نامش ابوالفتح عمر خیام است نیست و متعلق بشخص دیگری است بنام علی خیامی، حالا از هر که می‌خواهد باشد. ما در عدل الهی نیز قسمت‌هائی از شعرهای خیام را در همین زمینه نقل کرده‌ایم.

گر برفلکم دست بدی چو یزدان
برداشتمی من این فلك را ز میان
از نو فلکی چنان همی ساختمی
کآزاده به کام دل رسیدی آسان

همهٔ حرفها آخرش به یك چیز خیلی پستی منتهی می‌شود که چه؟...

کآزاده به کام دل رسیدی آسان!

البته اینها بیشتر شبیه به زبان هزل و شوخی است نه زبان جد، خود همین خیام رساله‌ای دارد که موضوع رساله‌اش همین است که نظام عالم نظام احسن است یعنی موضوع رسالهٔ فلسفی‌اش ضد همان حرفهایی است که در این شعرها از او نقل شده و نقل می‌شود.

در میان فلاسفه البته فلاسفهٔ مادی یا نیمه مادی و یا روشن‌فکران و ادبائی که مقاصد فلاسفه را درك نکرده‌اند افرادی بوده‌اند که همین حرفهائی که از ظاهر اشعار خیام مفهوم می‌شود از کلماتشان بگوش می‌رسد در اروپا زیاد بوده‌اند و بیش از همه ولتر فرانسوی روی این مطلب جنجال بپا کرده او در رمان معروفی بنام کاندید همه جا قول به نظام احسن را که ازلایب نیتس آلمانی نقل می‌کند به شوخی گرفته آن را رد می‌کند.

در مشرق زمین هم همینطور که عرض کردم کم و بیش افرادی بوده‌اند لیکن در میان عرفا اصلاً نمی‌توانسته چنین چیزی وجود داشته باشد. یعنی نمی‌توانسته یك کسی عارف باشد و در عین اینکه عارف باشد نظام را نظام احسن و نظام اجمل نداند این اساساً با عرفان تناقض دارد مگر کسی که عارف نباشد.

عرفا که این نظام را زیباترین نظام و احسن نظامهای ممکن می‌دانند نه از آن راه وارد می‌شوند که فلاسفه و فیلسوفان وارد شده‌اند چون راه فلاسفه بیشتر از راه خود عالَم است یعنی نفس نظام عالم را نگاه می‌کنند و بعد با تحلیل‌هائی که می‌کنند به این نتیجه می‌رسند که نظام موجود نظام احسن است. البته فلاسفه از راه برهان لِمی هم وارد شده‌اند مثلاً در اسفار از راه اینکه خداوند متعال کمال و خیر و جمال مطلق است و آنچه از او پدید می‌آید امکان ندارد غیر از کمال ممکن باشد سخن بمیان آمده ولی عرفا اساس حرفشان همین است. عرفا در مسئلهٔ خلقت تعبیر به علت و معلول و حتی نظام و از این حرفها نمی‌کنند آنها سخنشان، سخن تجلی است. در نظر عارف تمام هستی و تمام جهان یك جلوهٔ حق است، هستی و جهان عکس روی اوست:

عکس روی تو چو در آینه جام افتاد
عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد

هستی و جهان مظهری از حسن روی اوست.

حسن روی تو بیك جلوه که در آینه کرد
اینهمه نقش در آیینهٔ اوهام افتاد

و یا به تعبیر دیگر خواجه حافظ پرتو حسن اوست.



در ازل پرتو حسنت زتجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش بهمه عالم زد

یك کرشمه است.

بیك کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد
فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

بنابراین، در منطقی که، کلمهٔ منطق را هم اگرچه در اینجا بناچار بکار برده‌اند در واقع در یك شهودی که تمام هستی را یکجا بعنوان یك جلوه از ذات کامل الصفات حق تعالی می‌بینند اصلاً عالم، یعنی خدا در یك آینه. اما اگر ما فرض کنیم عارفی در عالم نقص می‌بیند معنایش این است که در خدا نقص می‌بیند! توجه کردید؟! در خدا نقص می‌بیند! چون عالم در نظر عارف درست مثل صورت منعکس در آینه است و چون هیچ عارفی در ذات حق که وجود مطلق است و کمال مطلق است عدم و نقص نمی‌بیند، قهراً در اجزاء عالم و در مجموع عالم هم چنین فرضی نمی‌تواند داشته باشد.

می‌دانیم که حافظ مردی است عارف و خودش نیز خود را به صفت عرفان ستوده و صوفی را که یك اصطلاح عرفی‌ای بوده یعنی یك تصوف حرفه‌ای پیدا شده بود که از نظر عارفین دکان بوده و با تصوف واقعی مبارزه می‌کرده رد کرده و صوفی را تقسیم کرده به صوفی شایسته و صوفی ناشایسته، و می‌گوید:

نقد صوفی نه همین صافی بی‌غش باشد
ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد

ولی عارف را چون مفهوم حرفه‌ای پیدا نکرده بود هیچ وقت عارف را نقد نمی‌کند و عارف را همیشه ستایش می‌کند بله صوفی را در یك جا ستایش می‌کند، در یك جا سرزنش این برای این است که صوفی در نظر او دو نوع است یك صوفی که همان عارف است و یك صوفی حرفه‌ای که دکان درست کرده است.

بهرحال خواجه در اینکه خودش راعارف معرفی می‌کند بحثی نیست و اصطلاحات حافظ هم همه اصطلاحات عرفانی است و تعبیراتش راجع بعالم و هستی تعبیرات عرفانی است پس بنابراین نمی‌تواند در منطق حافظ ناموزونی ـ نقص ـ کوتاهی ـ خطا و امثال اینها در کار عالم و هستی فرض بشود اصولاً لازمهٔ مکتب حافظ این است و جز این نمی‌تواند باشد بعلاوه در بسیاری از اشعارش تصریح به این مطلب هم می‌کند مثلاً یك غزل معروفی دارد که می‌گوید:

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم
این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم
خواهم از زلف بتان نافه گشایی کردن
فکر دور است همانا که خطا می‌بینم
سوز دل، اشك روان، آه سحر، نالهٔ شب
اینهمه از نظر لطف شما می‌بینم
هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال
با که گویم که در این پرده چه‌ها می‌بینم
کس ندیده است ز مشك ختن و نافهٔ چین
آنچه من هر سحر از باد صبا می‌بینم

تا این شعرش که می‌گوید:

نیست در دایره یك نقطه خلاف از کم و بیش
که من این مسئله بی‌چون و چرا می‌بینم

تعبیرات این بیت چنانچه می‌بینید همه تعبیرات عرفانی است. در یك غزل دیگری که با این بیت آغاز می‌شود:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما
چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما

می‌گوید و می‌گوید تا می‌رسد به این شعر:

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد
زین سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما

یعنی ما تو را که بعنوان یك جمال مطلق می‌بینیم نمی‌توانیم غیر از خوبی ببینیم در غزل دیگری که با این بیت آغاز می‌شود:

چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست
سخن‌شناس نه‌ای جان من خطا اینجاست
سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید
تبارك الله از این فتنه‌ها که در سر ماست

یعنی ما خداجو هستیم نه دنیاجو و نه آخرت‌جو، هیچکدام.

در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست
که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

تا به اینجا که می‌گوید:

مرا به کار جهان هرگز التفات نبود
رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست

باز در غزل معروف دیگری که با این بیت آغاز می‌شود:

بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت
واندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت

می‌رسد به این بیت:

خیز تا بر کلك آن نقاش جان افشان کنیم
کین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

در یك جای دیگر که ضمن یك مدیحه است می‌گوید که:

دور فلکی یکسره بر منهج عدل است
خوش باش که ظالم نبرد راه به منزل

و باز در اشعار دیگری است که می‌گوید:

عارفی کو که کند فهم زبان سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد

یعنی یك عارف درك می‌کند این هستی‌ها و نیستی‌ها و این آمدنها و رفتنها را. برای غیرعارف هزارها چرا وجود دارد چرا موجودات آمدند، چرا هستند، چرا می‌روند و فانی می‌شوند. ولی یك عارف

راز و سرّ اینها را درك می کند. لیکن در حافظ اشعاری هست که بعضی افراد آن اشعار را مستمسك قرار داده و گفته‌اند: حافظ به امر خلقت معترض بوده و در امر خلقت تأمل می کرده و مشاهده می کرده چیزهایی که نباید ببیند.

و بیت زیر را که شنیدم مرحوم جلال دوانی که از حکما و فلاسفه است یك رساله دربارهٔ تعالی آن نوشته سند ادعای خود نقل می کنند:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاك خطاپوشش باد

می گویند در این شعر، حافظ اقرار می کند که خطا وجود دارد لیکن آفرین بر پیر ما که با نظر پاکش روی خطا را می پوشد یعنی خطا وجود دارد ولی صرف نظر می کنند! بله خطا وجود دارد ولی خوب حرفش را نزنیم. بآنهائی که این شعر را اینطور معنی کرده‌اند. بعضی گفته‌اند پس بنابراین، این شعر دیگر حافظ چه معنی خواهد داشت:

نیست در دائره یك نقطه خلاف از پس و پیش
که من این مسئله بی چون و چرا می بینم

این دو بیت را با همدیگر چگونه می شود توجیه کرد؟

پاسخ گفته‌اند خوب یکوقتی آنجور فکر می کرده یکوقتی اینجور فکر می کرده منتهایش نمی‌دانیم که اول آن را گفته و بعد این را، یا اول این را گفته و بعد آن را.

یکی از فاسدانی که خیلی دلش می خواهد حافظ را به اصطلاح، مثل خودش توجیه کند! می گوید اصلا بنظر من این شعر را حافظ در دورهٔ پختگی اش گفته است چرا؟ به چه دلیل؟ برای اینکه این حرف در حد کفر است و اگر این در دیوانش میبود آنوقت شاه شجاع که به او اعتراض کرده که تو چرا گفتی که:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد
آه اگر از پی امروز بود فردایی

به این شعر هم اعتراض می کرده و معلوم می شود این شعر را آنوقت نگفته بوده و بعد از مرگ شاه شجاع گفته است!

اما با آن بیانی که در باب نظر عارف عرض کردیم معنی این شعر خیلی واضح و روشن است می خواهد بگوید که در دید عارف خطا اساساً وجود ندارد و نمی تواند وجود داشته باشد می خواهد بگوید عارف از خدا، عالم را می بیند او از بالا جهان را می بیند! غیر از فیلسوف و مردم عادی هستند که از پایین جهان را می بینند آنکه جهان را از پایین می بیند او قهراً تك تك و جزءجزء می بیند تمام نظام را که یکجا نمی تواند ببیند، یك جزو را وقتی انسان به تنهایی بخواهد ببیند ورویش قضاوت کند یك حکم دارد و در مجموع وقتی که بخواهد ببیند یك حکم دیگری دارد مثلا شما زیباترین چهره را در نظر بگیرید اگر این زیباترین چهره را مثلا با چیزی بپوشند و آدم فقط دور رشتهٔ دندان از آن ببیند با جمجمهٔ مرده هیچ تفاوتی ندارد که آدم از دیدنش وحشت می کند یا فقط یك چشم را تماشاگر ببیند یا فقط یك ابرو را ببیند.

حالا ذهن انسان از باب اینکه یك عضو را وقتی که می بیند اعضای دیگر را هم مجسم می کند نمی گذارد که آن عضو خیلی زشت بنظر جلوه کند. ولی اگر انسان توجه نداشته باشد به آن قسمت هایی که در زیر پرده است قهراً آنچنانکه باید ببیند نمی بیند وقتی آن زیبایی بطور کامل جلوه می کند که همه را با یکدیگر ببیند آنکه از بالا نگاه می کند دیدش کامل است، آنکه از پایین نگاه می کند دیدش ناقص است. در دید ناقص خطا می آید. وقتی که دید کامل وجود داشت خطائی دیده نمی شود خطاها از بین می رود البته حافظ رسمش این است که همیشه مخصوصاً دوپهلو حرف می‌زند که علتش خود داستان خیلی مفصلی است. ولی منظورش همین است. کسی که با دید پاك کامل، با دید پیر یعنی انسان کامل که قرینه‌اش خود اوست می بیند هرگز نقص نمی بیند.

پیر چنین گفت: پیر یعنی کامل، غیر پیر چنین گفت: یعنی غیرکامل، غیرکامل نقص می بیند ولی کامل که نقص نمی بیند و چرا نمی بیند از باب اینکه او همه را باهم می بیند مجموع نظام را می بیند و در مجموع نظام نقصی اساساً وجود ندارد به این دلیل که مجموع نظام به تعبیر عرفا جلوه ذات حق، سایه ذات حق است و بقول ایشان ظل جمیل، جمیل است. سایه زیبا، زیباست عکس صورت زیبا، زیباست.

ولی آنکه دیدش جزئی است نمی تواند عکس زیبا را ببیند او قطعه‌ای از عکس را می بیند، عضوی، جزئی از عکس را می بیند مخصوصاً که در یکی دو بیت بعدش اشعاری دارد که خودش باز حکایت می کند از نهایت زیبابینی عارف و می گوید که:

چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه‌ربایان بر و دوشش باد
نرگس مست نوازش کن مردم دارش
خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد

از همهٔ اشعاری که بیشتر روی این جهت بر آن استدلال کرده‌اند همین شعر است که تکلیفش همینطور که عرض کردم روشن شد یك عده اشعار دیگر هم بود که ما در گذشته در سه چهار جلسه پیش صحبت کردیم آنها هم عیناً مثل همین شعرهاست که حالا عرض می کنم.

حافظ، در بعضی از اشعار، چیزی را مطرح می کند که بر اساس آن بعضی گمان کرده‌اند حافظ خواسته است بگوید که بله ما که از راه فکر و فلسفه و این حرفها رفتیم و به جایی نرسیدیم پس مأیوس شدیم گفتیم عمر را دیگر به این حرفها نباید تلف کرد لااقل حالا از این فرصت چند روزه عمر استفاده کنیم و خلاصه بزنیم به در عیاشی.

مثلاً از جمله در این بیت معروف هست که می گوید:

سخن از مطرب و می گوی و راز دهر کمتر جو
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

بعد در یك شعر دیگر می گوید:

زعشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است
به آب ورنگ وخال وخط چه حاجت روی زیبا را

می خواهد بگوید او، جمال و زیبائی او بی نیاز از عشق‌ورزی ماست او گلی است که از نغمه‌سرائی بلبل‌ها بی نیاز است.

ان‌الله خلق الخلق حین خلقهم غنیاً عن طاعتهم

او بی نیاز مطلق است از اطاعت ما از عشق‌ورزی ما از عبادت ما، از همه چیز ما.

زعشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است
به آب ورنگ وخال وخط چه حاجت روی زیبا را
من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم
که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را
اگر دشنام فرمایی .وگر نفرین دعا گویم
جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکر خا را

یعنی اگر مرا برانی باز هم از تو نمی‌رنجم، می خواهد بگوید در بلای تو نه فقط صابرم، بلکه شاکرم.

نصیحت گوش کن جانا، که از جان دوست‌تر دارند
جوانان سعادتمند پند پیر دانا را

آن پند چیست؟

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جوی
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

حافظ اینجا چه می خواهد بگوید؟ خیلی واضح است در ده‌ها شعر دیگر قرینه دارد تصریح در رجحان عالم عرفان است بر عالم فلسفه، ترجیح راه عشق است بر راه عقل. تنها حافظ این حرف را نمی زند همهٔ عرفا این حرف را می زنند. اختلاف فیلسوف و عارف در همین است فیلسوف هم می خواهد به راز جهان پی ببرد عارف هم می خواهد به راز جهان پی ببرد. او هم می خواهد به حقیقت برسد این هم می خواهد به حقیقت برسد. اما فیلسوف بعد از سالها جستجو آخر عمر هم که می‌رسد حتی در مقام بوعلی چنین اظهار عجز می کند:

دل گرچه در این بادیه بسیار شتافت
یك موی ندانست ولی موی شکافت
اندر دل من هزار خورشید بتافت
آخر به کمال ذره‌ای راه نیافت

یا همان خیام می گوید:

آنان که محیط فضل و آداب شدند
در جمع علوم شمع اصحاب شدند
ره زین شب تاریك نبردند به روز
گفتند فسانه‌ای و در خواب شدند

عارف می خواهد بگوید اگر کسی خیال کند از راه حکمت و از راه فلسفه که راه عقل و فکر است انسان به هدف خودش یعنی پی بردن به رمز هستی و راز عالم می‌رسد اشتباه می کند. راه عشق را باید طی کند که راه عرفان و سلوك است در راه عقل انسان خودش ایستاده و فکر اوست که می خواهد کار کند و او را برساند لیکن در راه عشق، انسان با تمام وجودش به سوی او پرواز می کند و می‌رود، در اینجاست که می گوید:

حدیث از مطرب و می گوی و راز دهر کمتر جوی
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

حدیث مطرب و می همان حدیث عشق است که در مقابل حکمت و فلسفه در شعر آمده تازه عارف هم دنبال راز دهر نمی‌رود دنبال خود آن «اصل مطلب» می‌رود ولی آن را که پیدا کرد راز دهر هم برایش مکشوف می گردد ضمناً با توجه به بیت دیگر غزل:

زعشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است
به آب ورنگ وخال وخط چه حاجت روی زیبا را

اصلاً با این نمونه حرفها که این بیت مطرح می کند می شود احتمال داد که مقصود حافظ از این حرفها همان مهملاتی است که اینها دارند به این شعر والای حافظ نسبت می‌دهند؟!

حافظ با دو طایفه در این مسئله اختلاف نظر دارد گاهی فیلسوف را مخاطب قرار می‌دهد و می گوید از فلسفه انسان به جائی نمی‌رسد، گاهی زاهد را مخاطب ساخته و می‌گوید از زهد خشک و عبادت خشك انسان به جائی نمی‌رسد فقط راه، راه عشق است مثلاً در یك شعرش می گوید که:

نشوی واقف یك نقطه زاسرار وجود
تا نه سرگشته شوی دایرهٔ امکان را

این سرگشتگی، همان سرگشتگی عشق است یعنی جنون عشق است. تا از این راه وارد نشوی امکان ندارد به نقطه‌ای برسی.

گاهی خطاب به زاهد می گوید:

برو ای زاهد خودبین که زچشم من و تو
راز این پرده نهان است و نهان خواهد بود

حافظ در اشعار زیادی این مطلب را بحق تصریح می کند که فقط عارف است که می تواند به راز هستی پی ببرد مثلاً می گوید به اینکه:

راز درون پرده زرندان مست پرس
کین حال نیست زاهد عالی‌مقام را

بله در اشعار زیادی است که این مطلب صحیح را حافظ تصریح می کند که فقط از طریق عرفان، انسان موفق به حل معمای هستی و جهان می شود ولی از راه حکمت یا از راه زهد خشك انسان به جائی نمی‌رسد. عرفا همیشه با این دو طایفه طرف بوده اند. زاهدهای خشك مخصوصاً ریاکاران که واویلاست و دستهٔ دیگر هم همین فلاسفه هستند!

در مسئلهٔ جهان بینی عرفانی یك مسئلهٔ دیگر، مسئلهٔ انسان است. در دیوان حافظ راجع به بینش عرفانی دربارهٔ انسان زیاد سخن آمده و باز هم نظر عارف دربارهٔ انسان با نظر فیلسوف خیلی متفاوت است در عرفان انسان خیلی مقام عالی دارد به تعبیر خود عرفا مظهر تام و تمام خداست آینهٔ تمام‌نمای حق است و حتی آنها انسان را عالم کبیر و عالم را انسان صغیر می نامند که در جلسهٔ پیش به این مطلب اشاره کردیم.

تعبیری که حافظ بکار می برد می خواهد بگوید که انسان مظهر تام است و مظهر اتم است مظهر جمیع اسماء و صفات الهی است. از انسان تعبیر می کند به «جام جم»، می گویند جمشید یك جامی داشت که جهان‌نما بود وقتی به آن جام نگاه می کرد تمام جهان را می‌دید، عرفا معتقدند انسان، قلب انسان، روح انسان، معنویت انسان همان جام جهان‌نماست. اگر انسان به درون خویش نفوذ بکند اگر درهای درون به روی انسان باز بشود از درون خودش تمام عالم را می بیند این دروازه ای است به روی همه هستی و همه جهان چون از اینجا یعنی از درون است که درها بروی حق باز می شود و حق را که انسان ببیند همه چیز را می بیند حافظ در اینجا خیلی شاهکار بخرج داده یکی آن غزل معروف اوست که می گوید:

سالها دل طلب جام‌جم از ما میکرد
آنچه خود داشت زبیگانه تمنا میکرد
گوهری کز صدف کون و مکان بیرون بود
طلب از گمشدگان لب دریا میکرد
بیدلی در همه احوال خدا با او بود
او نمی‌دیدش و از دور خدایا میکرد

خدا با او بود نه بآن معنی که خدا در صدف کون و مکان است ولی دل که خارج از صدف کون و مکان است.

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش
کو به تأیید نظر حل معما می کرد
دیدمش خرم و خندان قدح باده بدست
واندر آن آینه صدگونه تماشا می کرد

این قدح باده بدون شك می‌خواهد بگوید قلب خودش یعنی در قلب خودش مطالعه می کرد.

گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم
گفت آنروز که این گنبد مینا می کرد

از اینجاهاست که بطور مسلم روشن می شود جام حافظ، می حافظ، پیر مغان حافظ و... اینها چه معنی می‌دهد.

این همه شعبده‌ها عقل که میکرد اینجا
سامری، پیش عصا و یدبیضا می کرد

این تحقیر عقل است در مقابل عشق، عقل چه می‌تواند بکند در مقابل عشق؟ آن عقل سامری است و عشق در مقابل او موسی است.

گفت آن یار کزاو گشت سردار بلند
جرمش آن بود که اسرار هویدا می کرد

داستان حلاج را می خواهد بگوید او رسیده بود به مرحله‌ای که پیرمغان رسیده بود. در آنجا دیگر خودش فانی بود و او خود را نمی‌دید آن «انا» که می گفت او نبود و حلاج نبود که (انا) می گفت آن ذات حق بود که (انا) می گفت ولی مردم کجا و درك و تحمل چنین معانی کجا! این سرّ را او نباید آشکار کند و آشکار کرد و غیرت حق او را بدار آویخت.

گفت آن یار کزاو گشت سردار بلند
جرمش آن بود که اسرار هویدا می کرد

می خواهد بگوید جرمش در نزد حق این بود نه در نزد مردم.

فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می کرد

اگر فیض الهی، عنایت الهی برسد آن معجزه‌های موسوی و عیسوی در اثر اتصال به آنجاست در اثر اتصال به حق است.

آنکه چون غنچه دلش راز حقیقت بنهفت
ورق خاطر از این نکته مُحَشا می کرد

آنکه اسرار را پنهان داشت، در حاشیه قلبش این نکته‌ها را نوشته بود.

در این زمینهٔ والا یعنی در مسئلهٔ مظهریت اتم انسان که در عرفان باب بسیار وسیعی است حافظ باز هم اشعار بسیاری دارد که همین اشعارش در اینجا کافی است.

* * *

یکی دیگر از مسائل جهان بینی عرفانی باز در زمینهٔ انسان، مسئله انسان قبل از دنیاست. در دید عرفانی، انسان یك موجود خاکی نیست برخلاف دیدهای مادی و برخی از دیدهای فلسفی که معتقدند فقط طبیعت است و بعد در طبیعت یك فعل و انفعال‌هایی شد و انسان بوجود آمد و روح و روان انسان هم یك شیء است مولود جسم او. خیر در جهان بینی عرفانی انسان یك موطنی قبل از این دنیا دارد البته نه باز به آن معنای افلاطونی که حالا حتماً فرض اینگونه باشد که روح انسان بهمین صورت شخصی و فردی در یك جهان دیگری بوده مثل مرغی که می آید در درون آشیانه جا می گیرد و باز بعد از جا گرفتن دوباره خواهد رفت، خیر.

حافظ می گوید: انسان اصلش از آنجاست پرتوی است که از آنجا تابیده و بعد هم به آنجا بازگشت می کند و این مطلب در اشعار حافظ زیاد آمده است. حالا بعضی از اشعارش را برایتان می خوانم.

ما بدین در نه پی حشمت و جاه آمده‌ایم
از بد حادثه اینجا به پناه آمده‌ایم

اشاره به داستان آدم است با تعبیر عرفانیش. داستان عصیان آدم است و رانده شدنش.

رهرو منزل عشقیم و ز سر حد عدم
تا به اقلیم وجود اینهمه راه آمده‌ایم

گفتیم عارف هستی را مولود عشق می‌داند:

«کنت کنزاً مخفیاً فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکی اعرف»

سبزهٔ خط تو دیدیم و ز بستان بهشت
به طلبکاری آن مهر گیاه آمده‌ایم
با چنین گنج که شد خازن او روح امین

با این سرمایه عظیم...

بگدائی بدر خانه شاه آمده‌ایم

یعنی آمده ایم اینجا کامل بشویم به فعلیت برسیم و برگردیم...

لنگر حلم تو ای کشتی توفیق کجاست
که درین بحر کرم غرق گناه آمده‌ایم
آبرو میرود ای ابر خطاپوش ببار
که بدیوان عمل نامه سیاه آمده‌ایم

در یك غزل دیگر همین مسئله قبل از دنیا را بدین صورت می گوید:

فاش می گویم و از گفتهٔ خود دلشادم
بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم
نیست بر لوح دلم جز الف قامت یار
چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم
طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق
که درین دامگه حادثه چون افتادم
من ملك بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم

البته از نظر عارف این «آدم آورد» یك نقصی است که مقدمه کمال است یك عصیانیست که منجر به مغفرت و توبه و بازگشت می شود. اصلاً کمال آدم در عصیان بود ولی نه در عصیان از آن جهت که عصیان است. عصیان اگر عصیان باشد متوقف کننده است، تزلزل است انحطاط و سقوط است ولی اگر منجر به توبه و بازگشت بشود آن کمال خواهد بود.

سایه طوبی و دلجویی حور و لب حوض
به هوای سر کوی تو برفت از یادم

باز در غزلی دوباره همین مطلب را به لحنی دیگر می گوید

* * *

چه گویمت که به میخانه دوش وقت سحر
سروش عالم غیبم چه مژده‌ها دادست
که ای بلند نظر پادشاه صدره نشین

نشیمن تو نه این کنج محنت‌آباد است
ترا ز کنگره عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتاد است

باز در غزل دیگر می‌فرماید که:

حجاب چهرهٔ جان می‌شود، غبار تنم
خوشا دمی که از این چهره پرده برفکنم

تن را تشبیه کرده به غباری که این غبار روی چهرهٔ جان را می‌گیرد.

من حقیقتاً تعجب می‌کنم از یك عده به اصطلاح حافظ شناس! مثل اینکه دستگاهی و دست‌هایی هست که هرجور شده باکانی چون حافظ و امثال حافظ را بیك شکلی مسخ کنند و از این راه بجای اینکه فکر مردم را بالا ببرند و تکانی بدهند برعکس بسوی فساد و تباهی و انحراف سوق بدهند می‌گویند اصلاً حافظ معتقد به معاد نبوده معتقد به عالم بعد از مرگ نبوده حالا خود حافظ چه می‌گوید اینها چه می‌گویند واقعاً شرم‌آور و قبیح است.

حجاب چهرهٔ جان می‌شود، غبار تنم
خوشا دمی که از این چهره پرده برفکنم
که این قفس نه سزای چو من خوش الحانی است
روم به روضهٔ رضوان که مرغ آن چمنم

تا آنجا که می‌گوید:

اگر ز خون دلم بوی عشق می‌آید
عجب مدار که همدرد نافهٔ ختنم

این نافهٔ ختن براستی چنین بوی خوشی را از کجا دارد؟ چون همجوار آهو بوده است.

می‌گوید اگر از خون دل من، تو بوی مشك می‌شنوی آخر من یکروزی با او بوده‌ام، با او بوده‌ام... با او.

طراز پیرهن زرکشم مبین چون شمع
که سوزهاست نهانی، درون پیرهنم

در یك غزل دیگر باز در همین زمینه می‌گوید که:

چهل سال بیش رفت که من لاف می‌زنم
کز چاکران پیر مغان کمترین منم
هرگز به یمن عاطفت پیر می فروش
ساغر تهی نشد ز می صاف روشنم

می‌خواهد بگوید در تمام این مدتی که من در سلوك بودم همیشه فیض می‌گرفتم و الهامات، اشراقات و مکاشفات را همیشه داشته‌ام.

از جاه عشق و دولت رندان پاك باز
پیوسته صدر مصطبه‌ها بود مسکنم
در شأن من به دردکشی ظن بد مبر
کالوده گشت جامه ولی پاکدامنم

تا آنجا که می‌گوید:

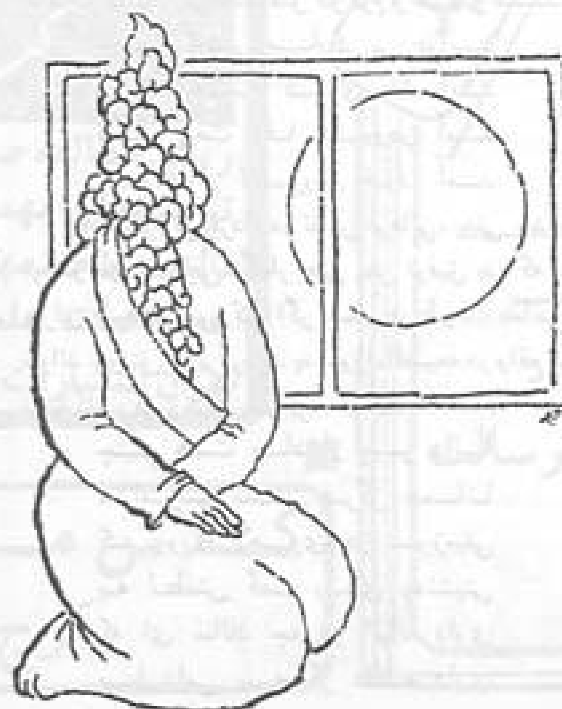
شهباز دست پادشهم این چه حالت است
کز یاد برده‌اند هوای نشیمنم

خوب اینهم یك مسئله. بدنبال این مسئله دربارهٔ انسان یك مسئلهٔ دیگر در میان عرفا مطرح است که تابع این مسئله است و آن مسئله‌ای است که بنام «غربت انسان» در جهان مطرح می‌شود. در ادبیات عرفانی، انسان در دنیا حکم یك فردی را دارد که در بلاد غربت بسر می‌برد چگونه است که غریب در فضای خود احساس غربت می‌کند؟ احساس بیگانگی می‌کند احساس عدم تجانس می‌کند بعد از هزار سال که عرفا این حرفها را زدند تازه فرنگی‌ها در فلسفه‌های جدید مسئلهٔ غربت انسان را مطرح کرده‌اند و آنهم بیك شکل کثیف و پلیدی، ولی خوب این احساس واقعاً در انسان هست.

مسئله این است که انسان در این جهان یك نوع احساس بیگانگی با همه این عالم می‌کند و یك نوع احساس غربت می‌کند در همه عالم! حالا چرا؟ عرفا می‌گویند برای این است که ما، آنکه مای واقعی ماست که همان روح الهی (و نفخت فیه من روحی) هست از جای دیگر به انسان افاضه شده و باید برگردد به همانجا. وطن اصلی‌اش اینجا نیست! وطن اصلی‌اش جای دیگر است! از جای دیگر آمده و باید به آنجا برگردد اینجا وطن سنگ است، وطن خاك است، وطن حیوان است، یعنی موجودات صددرصد طبیعی. ولی ما یك موجود صددرصد طبیعی نیستیم آن واقعیت ما واقعیت ماوراء طبیعی است وطن اصلی ما آنجاست ما را از آنجا جدا کرده‌اند این است که ما غریب هستیم در اینجا! آنوقت در موضوع غربت انسان چه سخنانی عالی و لطیف گفته‌اند داستان طوطی را در مولوی خوانده‌اید؟ آن داستانی که می‌گوید:

تاجری بود و یك طوطی داشت و طوطی را هم معمولاً از هندوستان می‌آورند و بعد وقتی که پیش آمد تاجر سفر برود بچه‌ها را جمع کرد و از جمله طوطی را و گفت که حالا هر سفارشی دارید بگوئید که من وقتی از سفر برمی‌گردم برای شما سوغات بیاورم هرکسی یك چیزی گفت و طوطی گفت که من حرفی ندارم غیراز اینکه وقتی به هند می‌روی و در باغستانها و جنگل‌ها، طوطی‌ها را که می‌بینی فقط بگو یکی از همجنسان شما پیش من است و در قفس است و شرح حال مرا برای آنها بازگو کن من چیز دیگری نمی‌خواهم آنوقت اگر آنها حرفی داشتند پیغامی داشتند پیغامشان را برای من بیاور.

تاجر رفت و سفرش را انجام داد و بعد برای اینکه پیغام طوطی را رسانده باشد رفت درون جنگلی که طوطی خیلی زیاد بود و در مقابل طوطی‌ها ایستاد و بعد حرفش را زد که بله، من یك همچین طوطی‌ای دارم و وضع او در قفس اینطور و آنطور است و وقتی خواستم به هند بیایم برای شما چنین پیغامی داد حالا شما اگر پیغامی دارید بگوئید تا برای او ببرم. می‌گوید تا این را گفتم دیدم تمام این طوطی‌ها یکدفعه مثل اینکه



سکته کردند و مردند و از روی درختها افتادند پائین.

ای وای این چه کاری بود که من کردم؟! باعث مرگ صدها طوطی شدم باز نگاه کرد دید همه‌شان مثل تکه‌های سنگ افتاده و مرده‌اند.

به شهرش برگشت، وقتی که برگشت سوغاتی‌ها آورد و نوبت طوطی رسید. طوطی گفت پیغام مرا رساندی؟ گفت بله رساندم، ولی خیلی بد شد گفت چه شد؟ گفت تا قصهٔ ترا گفتم همهٔ طوطی‌ها افتادند و مردند یکجا مردند. اینهم تا شنید همانجائی که روی میلهٔ قفس بود پائین افتاد و مرد تاجر به وحشت افتاد که عجب کاری کردم باز یك مرگ دیگر.

در اینجا غصه‌اش دیگر افزوده شد چون طوطی عزیزش هم بسرنوشت آنها دچار شده بود ولی چاره‌ای نبود طوطی مرده بود و او کاری نمی‌توانست انجام دهد پای طوطی را گرفت و از قفس بیرون انداخت تا انداخت بیرون طوطی آزاد شد پرواز کرد و رفت و معلوم شد که آن درسی بوده است برای تاجر، و این تمثیل سالکان راه و طالبان «اوست» که اگر می‌خواهی از قفس تن آزاد بشوی باید بمیری.

بمیر ای دوست قبل از مرگ اگر می‌زندگی خواهی
که ادریس از چنین مردن بهشتی گشت پیش از ما

«موتوا قبل ان تموتوا، اخرجوا من الدنیا قلوبکم قبل ان تخرج منها ابدانکم»

فهمید از مردن است که به حیات واقعی می‌رسد مسلم است تا انسان از طبیعت نمیرد به حقیقت زنده نمی‌شود حافظ می‌گوید:

تو کز سرای طبیعت نمیروی بیرون
کجا به کوی حقیقت گذر توانی کرد

غرض این است که این طوطی از آن طوطیستان آمده بود! و حالا در قفس است! غریب است، و این ضرب‌المثل انسان است که از جهان دیگر آمده و این جهان برای او قفس است.

حافظ در بیتی می‌گوید:

که این قفس نه سزای چون من خوش الحان است
روم به روضهٔ رضوان که مرغ آن چمنم

راجع به غربت انسان عرفا بحث شیرینی دارند جامی قطعه‌ای دارد که می‌گوید:

دلا تاکی در این کاخ مجازی
کنی مانند طفلان خاك بازی
توئی آن دست پرور مرغ گستاخ
که بودت آشیان بیرون از این کاخ
چرا زآن آشیان بیگانه گشتی
چو دونان مرغ این ویرانه گشتی
خلیل آسا دم از ملك یقین زن
نوای لا احب الآفلین زن

و باز در این زمینه مولوی خیلی عالی گفته. اصلاً شعر دیباچهٔ مثنوی با نالهٔ غربت انسان آغاز می‌شود.

بشنو از نی چون حکایت می‌کند
وز جدائی‌ها شکایت می‌کند

این نالهٔ نی، این ناله‌ای که بقول مولوی شور در همهٔ جهان افکنده و همه را به تب حرکت و به طرف و هیجان می‌آورد این ناله چیست؟ نالهٔ غربت است نالهٔ شوق است نالهٔ هجران است نالهٔ میل به بازگشت است و نالهٔ غریب است، مرا از نیستان بریده‌اند آورده‌اند اینجا! نالهٔ من نالهٔ غریبی است تنها مانده!

شما یك عده انسانها هستید یك عده سنگ و کلوخ و حیوان، من که اینجائی نمی‌بینم دلم می‌خواهد برگردم در نیستان من غریبم میان شما.

بشنو از نی چون حکایت می‌کند
وز جدائی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند
از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرح درد اشتیاق

که این دیباچهٔ مثنوی، انصافاً شاهکاری است، البته اگر انسان رموز عرفانی را عملاً بداند و به کتب عرفا آن هم نه به کتاب‌های فارسی که کار ادبائی‌هاست آشنا باشد ادبیاتی‌های ما می‌روند چهار تا از دیوان‌های شعرا را می‌خوانند خیال می‌کنند که با رموز عرفانی آشنا هستند.

لیکن تا کتب علمی عرفانی چه آنها که در سیر و سلوك نوشته شده و چه آنها که در عرفان نظری و فلسفی نوشته شده مثل کتاب‌های محی‌الدین و امثال آن، تا کسی این کتابها را درست نخواند وعملاً هم واردسلوك نباشد نمی‌تواندمثنوی را بفهمد یا حافظ را بفهمد محال است ممکن نیست اصلا درك اینها کار ادیب و ادبیاتی به این شکل نیست.

در این زمینه یعنی غربت انسان، مولوی تمثیل دیگری از فیل و هندوستان آورده می‌گوید: فیل را که از هند می‌آورند همیشه بر سرش می‌کوبند تا حواسش به هند نرود همینقدر اگر کوفتن را از سرش بردارند به یاد هندوستان می‌افتد می‌گویند فیل هر وقت می‌خوابد هندوستان را در خواب می‌بیندحالا چرا؟ برای اینکه اصلش از هندوستان است از آنجا آمده است! حب الوطن است!

شیخ بهائی قطعه‌ای دارد در نان و حلوا، که در زمینهٔ «حب‌الوطن من الایمان» بحث می‌کند.
بعد می‌گوید:

این وطن مصر و عراق و شام نیست
این وطن شهری است کورا نام نیست

و بعد می‌گوید:
حب‌الوطن یعنی عشق به آن بازگشت! آنوقت ببینید چه می‌گوید. می‌گوید که فیل در عالم خواب همیشه هندوستان را می‌بیند ولی الاغ که هیچوقت هندوستان را خواب نمی‌بیند و نتیجه می‌گیرد انسان که آرزوی جاودانگی و آرزوی خلود دارد و اینکه انسان جهان را با خودش بیگانه می‌بیند وآرزوهای خویش را آنچنان وسیع می‌بیند که تمام جهان برای آرزوهای او کوچك است علتش این است که اینها همه به اصطلاح، آن یادگارهائی است که از جهان دیگر دارد و آنچه در اینجا بصورت آرزو در انسان جلوه می‌کند مثل آن است که در عالم خواب بر فیل جلوه می‌کند فیل آنچه که در بیداری دیده وقتی که بیادش هست و می‌خوابد همهٔ آنها را بخواب می‌بیند!

انسان آنچه را که در جهان ماقبل‌الطبیعه می‌دیده است و با آن آشنائی داشته در این دنیا که برای او مثل خواب است بصورت آرزوها، میل‌ها، دردها، شوق‌ها، هجران‌ها، در روحش منعکس می‌شود.

خیلی عالی است ولی غیرانسان که این چنین نیست آنوقت می‌گوید که:

فیل باید تا چو خسبد اوستان
خواب بیند خطهٔ هندوستان
خر نبیند هیچ هندستان بخواب
کو ز هندستان نکرده است اقتراب
ذکر هندستان کند پیل از طلب
پس مصور گردد آن ذکرش به شب

می‌خواهد بگوید این حالتی که در انسان هست مولود آن سابقه‌ای است که از آنجا آمده حافظ هم که در این زمینه دیدیم که گفت:

که ای بلندنظر پادشاه صدره نشین
نشیمن تو نه این کنج محنت‌آباد است

باز انسان را مثل یك مرغی می‌داند که از آشیانهٔ خودش آواره شده آمده در خرابه! آن آشیانه، این خرابه است، مرغی بیرون از آشیانه و جا گرفته در خرابه.

ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت
بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت
حیف است طایری چو تو در خاکدان غم
زینجا به آشیان وفا می‌فرستمت

در یك شعر دیگر که یك مثنوی است حافظ این انسان را به آهوی وحشی مثال زده که در آنجا بنظر من حافظ تمام سعی‌اش همین است که غربت انسان را نشان بدهد. انسان را تشبیه می‌کند به آن آهوی وحشی، یعنی آهوی غیراهلی که او را گرفته‌اند و از خیل آهوان جدا مانده است می‌گوید که:

الا ای آهوی وحشی کجائی
مرا با توست چندین آشنائی
دو تنها و دو سرگردان دو بیکس
دد و دامت کمین از پیش و از پس
بیا تا حال یکدیگر بدانیم
مراد هم بجوئیم ار توانیم
که می‌بینم که این دشت مشوش
چراگاهی ندارد خرم و خوش
که خواهد شد بگوئید ای رفیقان
رفیق بیکسان یار غریبان

غریب فقط با غریب می‌تواند رفیق باشد آن شعر امرؤالقیس هم که ترجمه‌اش چنین می‌شود، ناظر برهمین معنی است:
غریب فقط با غریب آشناست دو تا غریب وقتی همدیگر را پیدا می‌کنند مثل دو قوم و خویش هستند.

مگر خضر مبارك پی درآید
ز یمن همتش کاری گشاید
مگر وقت وفا پروردن آمد
که فالم لاتذرنی فردا آمد

این «لاتذرنی فردا» در تعبیر عرفانی، یعنی خدایا مرا در طبیعت باقی نگذار یعنی بمن توفیق بده که از سرای طبیعت عبور کنم اگر انسان در طبیعت بماند و نتواند خودش را برگرداند به ماوراءالطبیعه در واقع در تبعیدگاه و در زندان بسر برده است.

چنینم هست یاد از پیر دانا
فراموشم نشد هرگز همانا
که روزی رهروی در سرزمینی
به لطفش گفت رندی ره‌نشینی
که ای سالك چه در انبانه داری
بیا دامی بنه گر دانه داری
جوابش داد گفتا دام دارم
ولی سیمرغ می‌باید شکارم

یعنی من با این دام غیرسیمرغ که پادشاه مرغان است چیز دیگری شکار نمی‌کنم، می‌دانید که سیمرغ ضرب‌المثل خداوند است، و در اشعار منطق‌الطیر نیز مقصود از سیمرغ خداست*......

*) متأسفانه قسمت آخر نوار پنجم استاد بگونه‌ای مخدوش شده که تقریباً جملهٔ مفهومی بعد از جمله... «مقصود از سیمرغ خداست» شنیده نمی‌شود.

**) به نقل از «تماشاگه راز»، انتشارات صدرا، ۱۳۵۹

ادبیات

□ زنی در قمار زندگی
سیدنی شلدون ـ ترجمه: پرویز ختایی ـ انتشارات پاژنگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۸۱ ص ـ ۴۸۰۰ ریال.

□ همسر جاویدان
ایروینگ استون ـ ترجمه: مشفق همدانی ـ انتشارات جامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۲۴ ص ـ ۴۵۰۰ ریال.

□ بچه محل الیور
یعقوب حیدری ـ انتشارات کیهان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۱ ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ کتاب شناسی داستان کوتاه (ایران و جهان)
فرشته مولوی ـ انتشارات نیلوفر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۲۲ ص ـ ۶۵۰۰ ریال.

□ مادر
پرل باک ـ ترجمه: محمد قاضی ـ انتشارات ناهید ـ چاپ پنجم ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۷۵ ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ شب با خورشید و دل با دریا
حسین حشتمی ـ انتشارات فیروز نشر سپاهان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۰۴ ص ـ ۸۰۰ ریال.

□ داستانهای شرقی
مارگریت یورسنار ـ ترجمه: لیلا ارجمند ـ انتشارات روشنگران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۳۱ ص ـ ۱۳۰۰ ریال.

□ خانهٔ محبوب من و سه داستان دیگر
مریم روحانی ـ ناشر: شرکت رجای فرهنگی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۰ ص ـ ۶۵۰ ریال.

□ مجموعه داستان دیروز مهتاب عروسی کرد
شهرام شفیعی ـ ناشر: شرکت رجای فرهنگی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۷ ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ زن، جنگ، امید
احمدجانه ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۷۲ ص ـ ۲۲۰ تومان

□ بالهایِ سرخ (مجموعهٔ شعر)
ناشر: مؤسسه نشر هنراسلامی وابسته به معاونت امور فرهنگی، هنری، اجتماعی بنیاد مستضعفان و جانبازان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۴ ص ـ ۵۵۰ ریال.

□ ارغنون حقیقت
عبدالرفیع حقیقت (رفیع) ـ نشر کوشش ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۲۴ ص ـ ۸۰۰۰ ریال.

□ رباعیات خیام
ویرایش: میرجلال‌الدین کزازی ـ نشر مرکز ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۱ ص ـ ۸۵۰ ریال.

□ غزلهای سعدی
ویرایش: میرجلال‌الدین کزازی ـ نشر مرکز ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۳۶ ص ـ ۳۹۵۰ ریال.

□ رسوایی در کشور بوهم و پنج داستان دیگر
آرتور کانن دویل ـ ترجمه: کریم امامی ـ نشر طرح نو ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۵۸ ص ـ ۲۷۰ تومان.

□ دل درخت
لئوبوسکالیا ـ ترجمه: ناهید ایران نژاد ـ انتشارات بهجت ـ ۳۲۰ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ خاندان از هم پاشیده «خانه گلی»
پرل باک ـ ترجمه: فرحناز خمسه‌ای ـ انتشارات بیگوند ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۰۵ ص ـ ۴۵۰۰ ریال.

□ مرگ سینمایی
محسن دامادی ـ انتشارات نگاه ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۳۸ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ سفر در غبار
اسماعیل زرعی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۵۱ ص ـ ۹۰۰ ریال.

□ پرواز جان
(جنگ ـ ویژه نوجوانان) ـ ناشر: مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام (س) ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۸ ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ پچپچه در باد
سراینده سیدهاشم حسینی ـ انتشارات ایران زمین ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۵۱ ص

□ منشآت فاضل جمی
مقدمه، توضیحات و تعلیقات: هیبت‌الله مالکی ـ انتشارات کویر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۷۴ ص ـ ۳۴۰ تومان.

□ کرمان و کودکی
طرحها و قصه‌های پولاد عبدالرحیمی ـ انتشارات کویر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۱۷ ص ـ ۱۹۰ تومان.

تاریخ

□ تاریخ علم کمبریج
کالین ا. رنان ـ ترجمه: حسن افشار ـ نشر مرکز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۵۰ ص ـ ۶۸۰۰ ریال.

□ پاسخ به تاریخ
محمدرضا پهلوی ـ ترجمه: دکتر حسین ابوترابیان، ـ ناشر: مترجم ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۶۰ ص ـ ۴۰۰۰ ریال

□ تاریخچه مکتب مزدک
اوتاکر کلیما ـ ترجمه: دکتر جهانگیر فکری ارشاد ـ انتشارات توس ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۹۷ ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

□ نقش ترکان آناطولی در تشکیل و توسعه دولت صفوی
پروفسور فاروق سومر ـ ترجمه: دکتر احسان اشراقی / دکتر محمدتقی امامی ـ نشر گستره ۱۳۷۱ ـ ۳۰۷ ص ـ ۲۸۰۰ ریال.

□ اختلاف تجاری ایران و هلند
دکتر ویلم فلور ـ ترجمه: دکتر ابوالقاسم سری ـ انتشارات توس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۴ ص ـ ۲۱۰ تومان

□ تاریخچهٔ مکتب مزدک
اوتاکر کلیما ـ ترجمه: دکتر جهانگیر فکری ارشاد ـ انتشارات توس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۹۷ ص ـ ۲۰۰ تومان.

□ تاریخ دانشگاههای بزرگ اسلامی
استاد عبدالرحیم غنیمه ـ ترجمه: دکتر نورالله کسایی ـ ناشر: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۵۸ ص ـ ۲۸۰۰ ریال.



نرخ اشتراک ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراک	پاکستان، ترکیه، یونان و کشورهای عربی	اروپا	ژاپن، هندوستان	آمریکا، چین و کانادا	استرالیا
یکسال	۸۰۰۰ ریال	۹۵۰۰ ریال	۱۱۰۰۰ ریال	۱۳۰۰۰ ریال	۱۱۳۰۰ ریال
ششماه	۴۰۰۰ ریال	۵۰۰۰ ریال	۵۵۰۰ ریال	۶۵۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال
سه ماه	۲۰۰۰ ریال	۲۵۰۰ ریال	۳۰۰۰ ریال	۳۵۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال

نام مشترک ....

مدت اشتراک ....

آدرس مشترک لطفاً به لاتین نوشته شود

آدرس و شماره تلفن تقاضاکننده اشتراک :

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

ادبستان

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی - ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران - خیابان خیام - مؤسسهٔ اطلاعات - دبیرخانه - بخش آبونمان - صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

شماره تلفن

آدرس دقیق پستی

شغل

نام خانوادگی:

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

نام و نام خانوادگی

فرم اشتراک «ادبستان»

کد پستی

صندوق پستی

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را درجریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

□روشهای پژوهش در تاریخ - ۴ جلد
زیرنظر: شارل ساماران با همکاری گروه مؤلفان - مترجمان: ابوالقاسم بیگناه، دکتر غلامرضا ذات علیان و دکتر اقدس یغمایی - ناشر: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی - چاپ اول - ۱۳۷۱.

□فرهنگ و تمدن امریکای جنوبی پیش از کلمب
مهران کندری - ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۸۸ ص - ۲۰۰۰ ریال.

□هلندیان در جزیره خارک (خلیج فارس)
دکتر ویلم فلور - ترجمه: دکتر ابوالقاسم سری - انتشارات توس - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۱۰ ص - ۲۰۰ تومان.

جامعه شناسی

□ مفاهیم اساسی جامعه شناسی
ماکس وبر - ترجمه: احمد صدرایی - نشر مرکز - ۱۳۷۱ - ۱۵۹ ص - ۱۳۰۰ ریال.

جغرافی

□جغرافیای تاریخی شمیران - جلد اول
دکتر منوچهر ستوده - ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه) چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۶۱۶ ص - ۳۵۰۰ ریال.

دین

□ آیین مهر (میترایسم)
هاشم رضی - انتشارات بهجت - ۱۳۷۱ - ۴۷۶ ص - ۹۰۰۰ ریال.

□ چنین گفت بودا
براساس متون بودایی - ترجمه: دکتر هاشم رجب‌زاده - انتشارات اساطیر - ۱۳۷۱ - ۳۲۷ ص - ۲۲۰۰ ریال.

□ مجموعهٔ مقالات و گفتارها پیرامون حضرت مهدی (عج)
استادی، تجلیل، تستری، سبحانی..... - ناشر: واحد برگزاری مراسم نیمه شعبان مسجد آیت‌الله انگجی تبریز چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۱۰ ص - ۲۳۰۰ ریال.

روانشناسی

□ به سوی کامیابی (نیروی بیکران)
آنتونی رابینز - ترجمه: مهدی مجردزاده کرمانی - ناشر: مترجم - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۲۰ ص - ۲۶۰۰ ریال.

□ روابط معلم و دانش‌آموز
هایم گینات - ترجمه: سیاوش سرتیپی - نشر فاخته - ۱۳۷۱ - ۳۲۱ ص - ۲۴۰۰ ریال.

□ روانشناسی استرس
بلوکراس و بلوشیلد - ترجمه: عباس چینی - نشر ترمه - ۱۳۷۱ - ۱۶۲ ص - ۱۲۰۰ ریال.

□ تولدی در عشق و خلاقیت (مولوی و روانشناسی)
پروفسور رضا آراسته - با مقدمه‌یی از اریک فروم - ترجمه: حسین نجاتی انتشارات فراروان - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۹۱ ص - ۲۱۰۰ ریال.

□ روانشناسی کودک (حرکت، تلاش، تکاپو)
حسین نجاتی - انتشارات فراروان - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۳۵۲ ص - ۲۵۰۰ ریال.

زندگینامه

□خورشیدسواران
دکتر محمودامامی نائینی - نشرمتین - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۶۴ ص - ۲۰۰۰ ریال.

سیاست

□ تاریخچه مکتب فرانکفورت
مارتین جی - ترجمه: دکتر چنگیز پهلوان - انتشارات کویر - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۷۷ ص - ۷۵ تومان.

علمی

□ بزرگترین اصل مدیریت در دنیا
مایکل لوبوف - ترجمه: مهدی ایران‌نژاد پاریزی - ناشر: مترجم - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۸۳ ص - ۲۰۰۰ ریال.

فرهنگ

□فرهنگ مشتقات مصادر فارسی - جلد اول - حرف آ
دکتر کامیاب خلیلی - ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۶۸ ص - ۱۴۰۰ ریال.

□وام‌واژه‌های ایرانی میانه غربی در زبان ارمنی
ماریا آیوازیان (ترزیان) ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۲۴ ص - ۱۸۰۰ ریال

مجموعه‌ها

□ از پست و بلند ترجمه
کریم امامی - انتشارات نیلوفر - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۶۴ ص - ۲۴۰۰ ریال.

□ یادداشتهای علم (جلد اول)
ویرایش و مقدمه: علینقی عالیخانی - کتاب سرا - ۱۳۷۱ - ۴۳۲ ص - ۴۵۰۰ ریال.

□ معماران تمدن بزرگ
احمد سمیعی - انتشارات روایت - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۰۰ ص - ۱۹۰۰ ریال.

□ خورشید سواران
محمود امامی نایینی - انتشارات متین - ۱۳۷۱ - ۲۶۴ ص - ۲۰۰۰ ریال

